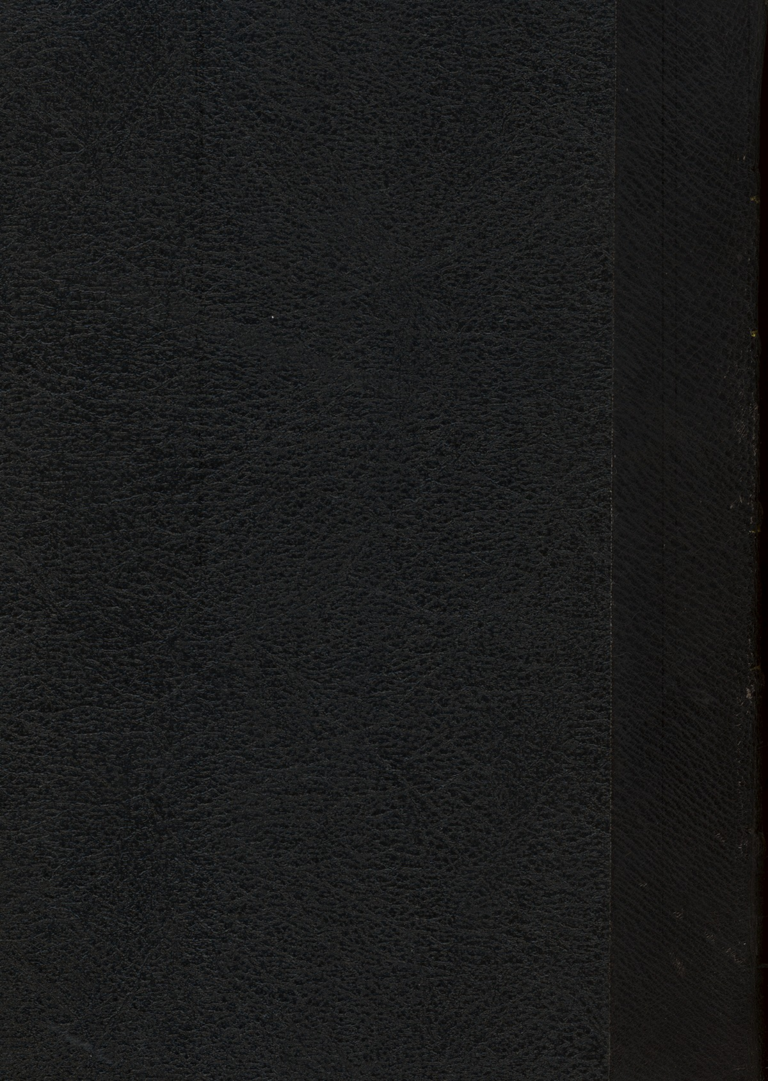
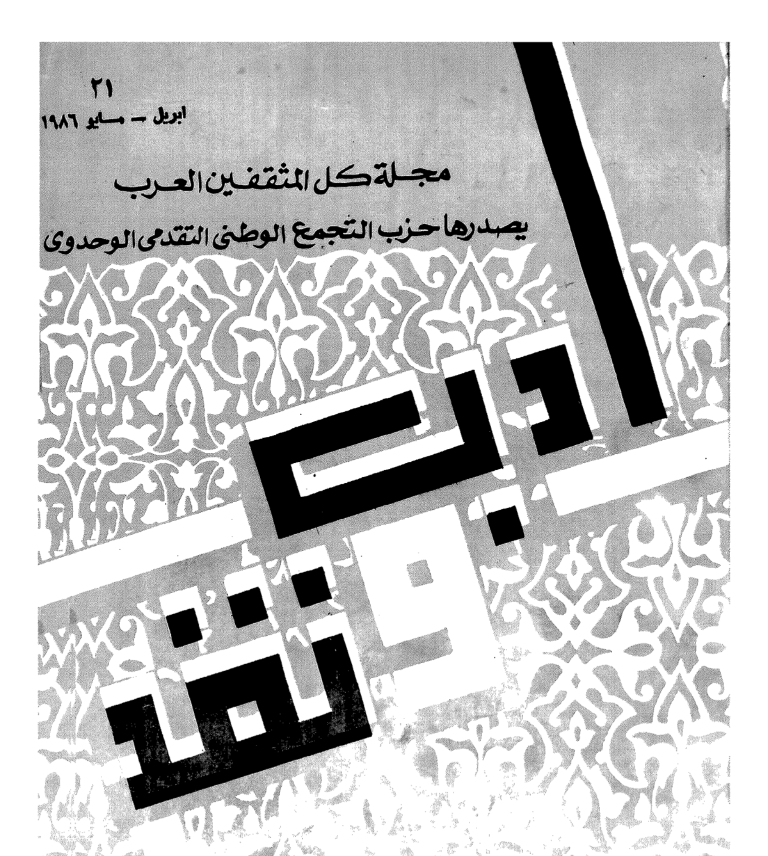




ملف العدد : يحيى الطاهر عبد الله .. خمس سنوات بعد الرحيل

عن فضة الموت الذى لا ينتهى — قصيدة : محمود درويش

الممر الضيق — قصة : د. لطيفة الزيات

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

العدد الحادى والعشرون

السنة الثالثة

ابريل-مايو سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

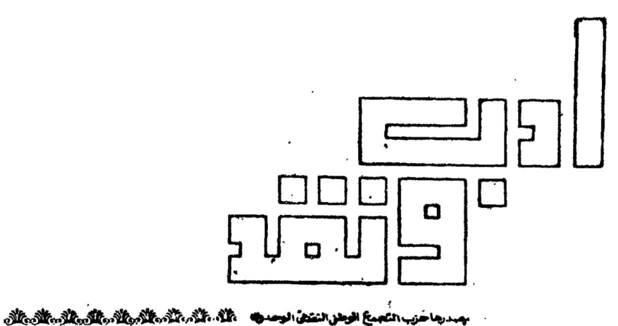
* المراسلات: مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها

الاشتراكات فى البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هـذا العـدد :

صفحة

افتتاحية

عن ترويض المثقفين

فريدة النقاش

ليس من الضرورى ان يكون قمع المثقفين عملا ماديا خالصا فى شكل سجون أو مصادرة مباشرة لحق التعبير ، وانما هو فى الحالة التى نواجهها عملية ترويض عصرية بارعة تتم فى الممارسات والقوانين والافكار .

حقا لابد ان نفرح لان هامش حرية التعبير فى بلادنا يتسع يوما فيوما ، لكن هامش التعبير هذا ليس مطابقا ـ لو تاملناه ـ للديمقراطية كما عرفتها بلدان الغرب الراسمالى ، فحق التعبير وحريته هما مظهران فقط للديمقراطية التى لا تكتمل دون حقوق التنظيم والحركة وحق الطبقة العاملة وسائر الكادحين فى نصيب عادل من الثروة القومية التى يصنعونها هم ، نصيب يفى بحاجاتهم .

ولن نتعب كثيرا لنكتشف أن كل هذه الحقوق الاخيرة ما زالت مهدرة وما زال الناس يناضلون باشكال متباينة لانتزاعها من براثن الطبقة الحاكمة .

ويمارس الحزب الحاكم ارهابه باسم امتنان بعض فصائل المعارضة له لأنه هو ـ وبمفتتهى الحرية ـ ابقاها هى أيضا حرة فى الكلام والتعبير حتى هذه اللحظة واطلق على هذه الحرية الجزئية اسم التجربة الديمقراطية

في مصر ، واستجابت أجزاء من المعارضة لهذه الحيلة الكلامية وانغمست فيها أو غضت الطرف عن تشبث الحكم بترسانة من القوانين المقيدة للحريات التي تحد حتى من حرية التعبير التي فرحنا بها ولنا في هذا الصدد أن نقرأ في بعض البنود التي مازالت الرقابة على السينما ملتزمة بها ، ولنا أن نتذكر أن لائحة التياترات الصادرة ابان الاحتلال عام ١٩١١ ما زالت تحكم الرقابة على المسرح ، ولنتذكر ايضا أنه جرى تفصيل قانون خاص يمنح وزارة الاعلام حق مصادرة الصحف التي تعيد نشر مادة منشورة خارج البلاد ولم يصرح لها بالدخول اليها ، ونتذكر أن تدفق المطبوعات والافلام والمواد التليفزيونية الى بلادنا محكوم بمصدر واحد هو بلدان الغرب الرأسمالي ، وحتى في تعامل الجهات المسؤولة مع هذا المصدر تتم عملية انتقاء دقيقة للمادة فتحجب كلية كل أشكال الابداع الجديد المناهض للرأسمالية .

وفي عملية الترويض الشاملة لم يغب تراث المكارثية ابدا عن النظام البوليسي القمعي في مصر سواء في شكل استلهام روح القوانين ونصوصها وهي تلك التي حاكمت الضمير والفكر والاشخاص تحت شعار « مكافحة النشاط المعادي للولايات المتحدة الامريكية » وما ترجم في نصوصنا باسم « أمن الدولة » ، كذلك فقد لجأت لسياسات عملية مشابهة لتلك التي روضت بها الادارة الاستعمارية الامريكية بعض المثقفين الكبار باستخدام أسلوب التلويح بالعصا . فبعد الحملة المكارثية التي تواصلت حتى الخمسينيات ودفعت بواحد من أعظم فناني عصرنا هو « شارلي شابلن » للهجرة الى أوروبا ودفعت بآخرين الى الصمت طويلا مثل ارثر ميللر ، فتحت في الستينيات باب الانضواء تحت مظلة المصالح الاستعمارية والاحتكارات الكبرى ، وكان النموذج المأساوي لسقوط من هذا القبيل هو الروائي جون شتاينبيك الذي أفضت عملية ترويضه وتطويعه الى هذا الانضواء فأخذ يكتب دفاعا عن الدور الامريكي في فيتنام ، وتردد على معسكرات الغزاة الامريكيين هناك ليكتب تقاريره الصحفية عن « العازفين البارعين » على مفاتيح طائرات الفانتوم التي ألقت بقنابل النابالم على رجال المقاومة الفيتنامية ..

وتحكي راقصة الباليه الامريكية اجنس دي ميل ابنة شقيقة المخرج الراحل سيسل دي ميل وهي تسترجع ذكرياتها عن موجة المكارثية الكريهة في الخمسينيات حيث قيدت حرية الفنانين والمخرجين والكتاب وكان في طليعة المؤيدين لمشروع السناتور مكارثي في درء الخطر الشيوعي — كما كان شعار الحملة — الصحفية هيدا « هوبر » في ذلك الحين ، وحين

استضافت هوبر أجنيس دى ميل فى مقـابلة صحفية قبادرتهـا أجنيس بتقـديم طلب مناشدة ونداء عام هدفه حفظ حق الانسان فى حرية التعبير ، وسألتها عما اذا كانت تعارض هذا المبدأ فأجابت هوبر

ـ كلا ، انى أخرس تماما أمام ذلك ، والذى حدث ـ تقول أجنيس ـ أن السيدة هوبر لم تخرس فقـد نشرت فى اليوم التالى مقـالا تقول فيـه اننى شيوعية ويا لهمن زمن رهيب ٠

وهو زمن وان كان قـد انقضى الا ان أدواته الجهنمية قـد تطـورت واتخذت اشكالا جديدة فى كل البلدان التابعـة ـ حيث صـدرت اليهـا الراسمالية الامريكية أسوأ حصادها ٠

ان حرية التعبير المحدود فى بلادنـا وعبر سلسلة الالاعيب البـارعة لطبقـة والتى استعارت جل أدواتها من ترسانة القمع البرجوازية الامريكية على نحو خاص ، قـد نجحت فى التسلل لأعمق أعماق أعداد متزايـدة من المثقفـين الوطنيين فروضـتهم ووضـعتهم فى الخـانات المرصـودة لهم ٠ وكمـا يدرك آلاف الصحفيين المصريين فى الصحف الحكومية أن شبح الرقيب الذى الغى رسميا على الورق قد توغل عميقا فى داخل كل منهم ، فاذا لم يمـارس رئيس التحرير ارهـابه مارسوه هم على انفسـهم حتى يبقوا على الخط وفى الطريق المستقيم المحدد سلفا من قبل السلطة ويتسلل هذا الرقيب الخفى الى داخل كل المبدعين الذين يتعاملون مع وسائل الاعلام جميعهـا من صحافة واذاعة وتليفزيون ونشر ، ويفرض هذا الرقيب الخفى معـاييره ومواصفاته فتنفجر غموضا هنا وفردية مغلقـة هناك وعالما جزئيا هامشيا فى جهـة ثالثة ٠ ويأتى الحصـاد غالبـا دون الحـد الادنى الضرورى لاثارة البحيرة الساكنة ويبقى ترفيهيا ومسليا فى حده الاقصى ، حيث يكون المثقفـون الناقدون قـد دخلوا دون ارادة أو وعى الى قلب عملية الترويض الشاملة التى تحسنها البورجوازية ٠

* * *

اما فيما يخص الرقابة المباشرة فلا بد أن نتوقف طويلا امام المناقشة التى دارت فى لجنة المسرح فى المؤتمر الثانى لأدباء مصر فى الاقاليم بمدينة الاسماعيلية حيث ساد تخوف عميق من أن تخرج توصيته بالغـاء الرقابة لأن هذا الالغاء ان حدث سوف يخـدم فى نهاية المطـاف مسرح القطاع الخاص التجـارى الهـابط ، وفاتهم ان الغـاء الرقابة كان سـيفتح آفاق تطـور بلا حدود امام السينما والمسرح ، وفاتهم أن فيلم البـرىء لعـاطف الطيب الذى ما زال محبوسا فى العلب حتى الآن هو فى انتظـار الاذن من رقيب

عسكرى قد يسمح أو لا يسمح به لانه صور تمرد جندى من جنـود الامن المركزى ـ وذلك قبل انفجار الاحداث الاخيرة بشهور طويلة ـ وكان تمرد هذا الجندى موجهـا على نحو خاص ضد عملية الترويض الشـاملة ماديا وروحيا حين شعر أنه قـد تعرض لخديعة كبرى طيلة حياته وان عداءه كان موجهـا لغير الأعداء .

وضعت قوانين الرقـابة الحالية سنة ١٩٤٧ اثر المـد الديمقراطى الجماهيرى الواسع الذى شهد ميلاد اللجنة الوطنية للطلبة والعمـال سـنة ١٩٤٦ ، وكـانت هذه القوانين مستوحاة من قانون الانتـاج السـينمائى الأمريكى الشهير الذى صدر أيضا أثنـاء الحملة المكارثية ووقف ضد ازدهار السينما الواقعية ولاحقهـا تماما كمـا تجرى ملاحقـة السينمائيين المصريين الآن ..

***

للقمع بالترويض اذن شقـان شق قانونى لا بد ان نحلله تفصـيلا ونحشد قوانا ضـده ، وشق آخر يخص المنـاخ العـام الذى أحلت فيه الراسمالية المصرية مثلهـا وأفكـارها فى زمن التدهور والتبعية محل المثل والأفكـار الوطنية والتقـدمية وصورت القبيح جميلا والمنهار متماسـكا والارتماء فى احضان الامبريالية حكمة ، وافقـار الشـعب بالانفتـاح رواجا والتعامل مع العدو الصهيونى سياسة وجيرة .. الخ .

كذلك هى تسعى لتحويل المثقفين الى خبراء « بالغى » التخصص لا علاقة لهم بما يجرى وليهتموا بالثقافة فقط وهى تنجح فى تصـدير هذه المقولة اليهم فتتضاعف أزماتهم وتتفاقم .

ويبقى ان الباب الوحيد المفتوح أمامنا الآن يتمثـل فى الانخـراط النشيط فى النضال السياسى التقـدمى الذى سيشكل العنصر الحـاسم فى تغيير الظـرف الموضوعى لصـالح الحريات العـامة الحقيقية وحينئذ سوف يستحيل على اى قوة أن تجزىء هذه الحريات كمـا يحـدث الآن .

فريـدة النقاش

قصة قصيرة

الممر الضيق

لطيفة الزيات

وقفت الام فى النافذة بعد الظهر تستعجل عودة ابنتيها من المدرسة · وانحنت بجذعها خارج النافذة لعلها تلمح سهام ومنى من بعيد · ولم تلبث أن اعتدلت ··· وكأنها لا تتعلم التجربة · لا يلمح الانسان من هذه النافذة شيئا من بعيد ··· بيت رمادى قديم على مبعدة بيتين يسد الشارع بالعرض ولا يترك سوى ممر ضيق ، فيبدو الطريق وكأنه مسدود · ولن تظهر سهام ومنى فى مرأى البصر الا بعد اجتياز الممر الضيق ، سهام تلقى برأسها الى الخلف وشفتاها مطبقتان فى اصرار ، ومنى تلهث خلف سهام ، تركض لتلحق بخطوتها الاوسع والاكثر عنادا ، تركض تتشبث بذراع سهام وكأنما تخشى أن يفلت منها فتضيع ·

وتراجعت الأم الى الخلف تمسح بظهر يدها حبات عرق تساقطت من جبينها الى عينيها · شىء ما جد على مشية سهام فى السنة الأخيرة ، شىء يوجع القلب · البنت تمشى وكأنما هى تتحفز للدفاع عن نفسها فى معركة تنتظرها فى الخطوة التالية ، معركة تتجاوزها مع كل خطوة فى أعجوبة ··

الشمس انحسرت بعض الشىء ولكن الحرارة ما زالت شديدة ، وكأن بلاط الشارع يختزنها فى الحفر ، يعكسها كالهبوب محملة بروائح التقلية والبول القديم والنفايات المتعفنة أكواما فى الاركان · قطة تشارك أولاد أم محمد ، فيما يبدو ، فى عملية فرز النفايات · تخرج القطة من كوم قمامة ، تتمطى فى ظل بيت ، تتمدد تمسح ظهرها بلسانها راضية ومستكينة ·

صوت صفارة القطار يدوى من جديد يقطع سكون الظهيرة فى الشارع والقطة تزحف على بطنها مذعورة • المجنون الذى يسكن سطح البيت المقابل خرج كالعادة يمتطى قطاره الموهوم • يطلق صفارة البدء ويشهق ويزفر كما القطار ، وساقيه وذراعيه عجل القطار • تتزايد سرعة القطار ببطء تدريجيا ثم ينتهى بالاندفاعة المجنونة • وكان لا سور هناك يوقف الاندفاعة • هرب المجنون من الواقع الى الوهم • لا ممر ضيق فى دنيا المجنون ولا مستحيل • كل شىء ممكن فى دنيا المجنون ولا شىء • يرتطم المجنون بالسور ويطلق صفارة البدء من جديد لينتهى من حيث يبدأ ، ودمه يسيل •

دم المجنون يتراكم على السور يوما بعد يوم ولا يكف ينطع السور • ولا حول ولا قوة الا بالله ، يقول عم جمعه البقال الذى تحول فى السنين الأخيرة الى صاحب « بوتيك » وهو يستمع الى صفارة البدء • ومن مسجل الولد سيد صبى الميكانيكى ، الذى استحال الى صاحب كشك للسجائر المستوردة والحلويات ولعب الأطفال والحبوب المخدرة والأعراض ، يرتفع صوت سعاد حسنى تغنى اغنيتها الجديدة للمرة الألف ••

الولد سيد القواد يسترق النظر الى بيت مقابل وبصحبته اثنين من الأغراب عن الحتة • لن يلبث الغريبان ان يختفيا عن الأنظار عبر الممر الضيق بمجرد أن ينفتح باب من هذه الابواب التى كانت مستورة فى يوم من الأيام ويسفر عن امرأة ••• من عسى أن تكون المراة هذه المرة ؟ أو بنت من ؟

تعرف هى أن طريق الاستقامة اصبح الطريق الصعب ، تعرف أن التيار جارف ولا شىء عاد يعز على التصديق ، وتوجعها المفاجئة كل مرة ويطعنها الخوف والباب يسفر عن هذه الجارة الأليفة الوجه أو تلك ، عن هذه الفتاة التى حملتها طفلة أو تلك • وسعاد حسنى ترفض البطاطة ولا تكف تردد : « يا تجيب لى شيكولاتة يا بلاش يا ولد » ، والذباب يغطى صدر أم محمد العارى وهى ترضع وليدها وبقية أطفالها من الصبية والبنات ، لا يزيد سن أكبرهم عن ثمان سنوات ، يحملون الى عشة الجريد المسقوفة بالطين فى الأرض الخلاء ، القمامة المفروزة اولا بأول ، الخرق والزجاج وعلب الصفيح ، وبقايا طعام قد يسد الرمق ••• ودم المجنون لا يكف يتراكم على السور • والعجيب حقا ألا يجن العاقل •

فى المطبخ تقشر الام الباذنجان الرومى لتقلى شرائحه والارز لم ينضج بعد • أخرت المواصلات عودتها اليوم من المدرسة الى البيت ، وسيرتفع عويل منى لحظة تكتشف أن طعام الغذاء لم ينته بعد • وسهام ••• حكاية سهام طويلة ••• بنت الحادية عشر كبرت قبل الأوان •••

فى سن سهام كانت هى قطة مغمضة لا تعرف من أمور الدنيا شيئا ، تعلق ثوب العيد على جدار سرير أمها النحاس وتدور فرحة تتأمل الثوب طول اليوم ، وتنام تحلم بلحظة ترتديه فى الغد · لم تكن تعرف آخر خطوط الموضة ولا نوعية القصة والقماش الذى يتوائم مع الموضة ، ولا بقية الاطفال ، فى الشارع والمدرسة على السواء ، عرفوا · كان فستان العيد جديدا وكان هذا يكفى ليجعله جميلا فى عينها وفى عيون بقية الأطفال · يوم مرضت فى عيد من الأعياد بقى ثوب العيد معلقا على جدار السرير التى تشارك أمها فيه ثلاثة أيام ، تتأمله محمومة ، يحملها فرحة الى الشارع صاخبا بالألوان والأطفال والضحكات والصرخات ، بالصداقات تنمو فجاة، بالخصام ينداح وكأن لم يكن ، بالانتماء ، بالالعاب الوهمية يتقمص فيها كل طفل دورا يأخذه بمنتهى الجدية ، سواء أكان من العسكر أو الحرامية ، بعالم الطفولة المسحور يستغلق على الكبار ، بلغته باصطلاحاته بمعاييره وقيمه التى تساوى بين الكل ولا تميز طفلا على طفل ·

وخدش حد السكين اصبع الام وادركت فجاة ان مواجهة ابنتها سهام اصبحت تخيفها أحيانا · وغسلت اصبعها وراقبت الماء يتلون بالاحمرار ثم يصفو ، واكملت ما بدأت · وآلمها الجرح وهى تغمس شرائح الباذنجان فى الماء والملح ، وقررت أن الدنيا تغيرت ولم يعد فيها طفولة ولا اطفال ، والغنى والفقر والاسود والابيض يتلازمان حتى فى مدارس الاطفال ، حتى فى الحوارى ··

سقط الفاصل بين عالم الكبار والصغار ، وقدرة قادر تحيل الابيض أسودا وقسوة المعيشة ، تضفيان على الاسود وهج الذهب الوحشى الفتاك ، والسطوة · والكل يرى ويعرف ، ويشيخ بما يعرف ·

ووضعت الأم المقلاة بالزيت على النار وحمدت الله لأن سهام لا تميل الى الاختلاط وتعتذر عن الزيارات ودعوات أعياد الميلاد · وتساءلت وهى تنتظر تحول الدخان المتصاعد من الزيت الى الون الرمادى الغامق ، ان كانت سهام تكره الاختلاط فعلا ، أم تكره الظهور أمام زميلاتها فى المدرسة بأثواب ترثها منى حين لا يبقى فى ثنية الذيل مزيد للاستطالة ؟

امس الأول سالتها سهام سؤالا ما زال يصيبها بالذهول · تساءلت البنت عن ثمن السيارة الرولزرويس ان كان ثمن السيارة المرسيدس ثمانون الف جنيه · ولم تصدق هى أذنيها لأكثر من سبب فطلبت اعادة السؤال واعادته البنت ، وأجابت هى فى حدة متسائلة عن دخل سهام فى كل هذا !

وهى تعرف الآن أنهــا احتدت عامدة لتكسب وقتا لتفهم فيه محوى السؤال أولا ، ولتفهم فيه ثانيا مغــزى توجيه البنت لمثل هذا السـؤال الغريب • وخمنت أن الرلزرويس سيارة أغلى من المرسيدس وهو ما لم تكن تعرفه حتى لحظتهــا ، وهى لا تستطيع أن تفـرق بين السـيارتين حتى الآن • وتعجبت من حقيقــة أن فى الدنيا سيارة بثمانين ألف جنيه وهو الاحتمــال الذى تستبعده حتى الآن ، وأن فى مدرسة البنتين أهل قــادرين على شراء مثل هذه السيارات • وفجعت لان سهام تبدى اهتماما بمجــال خارج على كل سياق متصور أو معقول فى اطار أسرتها وبيئتها • ولم يزدها فهم فحــوى السؤال الا حــدة ، فطالبت البنت بالتزام حدودها والالتفــات الى دروسها •

وتساءلت البنت ان كانت تستطيع ان تشترى حين تكبر سيارة ، ولو نصر ، لو تفوقت على طول الخط وادخرت كل قرش ممكن من مصروفها وعملها حين تتخرج ؟ وأربكها سؤال سهام واحتمت وهى تجيب بالمثل الذى يقول : لكل مجتهد نصيب • ولم تصدق نفسها وهى تعيدْ كالببغاء المثل الذى صح قديما ولم يعد يصح ، وان تأتى أن يتمسك به الانســان بالمثل كما يتمسك الغريق بحبل النجاة ، حتى لا ينحرف او يصــاب بالجنون •

وتراجعت الأم الــى الخلف والباذنجان يســتقر فى المقــلاة ، حتى لا يصيبها رشاش الزيت المغلى ، وطالعتها نظرة سهام تتفحص ملابسها وهى فى الطريق الى العمل وهذه التفصيلة قديمة لم يعد احد يلبسها ، تقول سهام ، ربما لو قصر ذيل هذا الفستان يكون أفضل ، تقول وهى تتفحصها بنظرة غريبة ، وكأنها تلميذة من تلميذاتها وليست بابنتها • كم هى موجعة هذه النظرة لسهام ذاتها ولها هى • كم هو مؤلم أن نرى أحباءنا بعيــون الغرباء ، وأن يرانا أحباؤنا بعيون الغرباء ، •• نتعرى لحظتهــا ونصــاب ويصابون بالاغتراب •

وقلبت الام شرائح الباذنجان فى الزيت المغلى وعاودها الشعور بالذنب وكأنما اقترفت جرما • سترصد سهام غيام اللحوم على مائدة الغداء لليوم السادس على التوالى ، وان كانت فى حالة نفسية جيدة ستســجل هــذا الغيــاب :

ــ هى القطــة أكلت اللحمة يا ماما ؟

وقد تجارى هى سهام فى سخريتها أو تكتفى بالابتسام ، وجــو السخرية الخالى من المرارة ، والملىء بالافضاءات الصغيرة المتبادلة ، يحمل

الاسرة راضية الى نهاية الوجبة · السخرية لا تهم ولا التهريج · كل شيء يهون أمام صمت سهام وامتناعها عن التطبيق ·· لم تعد تعرف كيف تعامل البنت ، وهذا يجعل مهمتها كأم أصعب ·

« وطش » الباذنجان المقلي وهو يستقر في طبق زجاجي به خل وثوم ، وتساءلت الأم كم مرة أوشكت أن تصارح سهام بحقيقة الوضع المالي للأسرة ؟ راتب الاب الشهري من وظيفته الاصلية والاضافية الى جانب راتبها هي من العمل كمدرسة ودخلها من الدروس الخصوصية ، يغطي بالكاد مصاريف مدرسة البنتين والكسوة الضرورية ولقمة العيش في ظل الارتفاع الجنوني للاسعار · كل ضروريات الحياة تستحيل بالتدريج الى كماليات · أدرجت اللحمة من سنين في بند الكماليات عدا يوم أو يومين في الأسبوع ، وبعد اللحمة الفاكهة ، ويأتي الآن الدور على الخضار، لم تعد قادرة على تقديم طبق سلطة أخضر يوميا على المائدة رغم اهمية الفيتامينات للبنتين ، ولولا أن ايجار الشقة قديم لاستحالت حتى لقمة العيش ·

كم مرة ارادت ان تشرك سهام كبالغة في تحمل المسئولية واشفقت · كم مرة استفزها الوجه العارف الغاضب وشرعت المعرفة لتذهب الغضب ؟ كم مرة تراجعت ، وطمنة لا تكف تفاجئها ، وهي تدرك من جديد كل مرة ، ان الوجه العارف وجه صغير ، وجه طفلة انضجها قبل الأوان عوز لم يكن على بال أحد ، لأبوين متعلمين تعليما عاليا ، يعملان مما يزيد على الاثني عشر سنة في وظائف حكومية في منتهى الاحترام ، وعمارة أصبح يمتلكها الولد سيد القواد ومحل بقالة تحول الى « بوتيك » ، وسيارة بثمانين الف جنيه يمتلكها موظف من المفروض ان يماثل دخله دخل بقية آباء التلميذات من الموظفين ·

لن تكون هي والزمن حربا على سهام · يكفي ما تعلمت قبل الأوان ومسيرة الأيام تعلمها ما فيه الكفاية ويزيد ·

***

ظهرت منى في مرمى البصر ، على غير العادة دون سهام ، مهرولة متدحرجة كالكرة ، والحتة تتيقظ بعد القيلولة ، والمجنون ما زال ينطح الصخر · وتوقفت منى تحت النافذة تشير بذراعيها اشارات مبهمة لم تفهم منها أمها شيئا · ووضعت حقيبة المدرسة على ارض الشارع وبدأت تقفز في الهواء قفزة أعلى من قفزة ·

وكادت الأم تصرخ هلعا وعجلة في الطريق يقودها صبي تتفادى

منى بالكـاد ، ولم تصرخ ، التقطت سهام حقيبة الكتب من على الارض وسحبت منى مرغمة الى البيت ٠

وتركت الأم باب الشقة مفتوحـا للبنتين ، وتساءلت عما جعل منى تسلك هذا السلوك الغريب وهى تتجه الى المطبخ تسخن حلة خضار تبقت من طعـام الاسبوع ٠ وسمعت خطوات منى تهرول فى الصالة ومالت تصب قليـلا من المـاء على الخضـار الذى تجمـد فى الثلاجة ٠

وكادت الأم تنقلب فوق النار والحلة ، ومنى تطوق ساقيها من الخلف فى اندفاعة مجنونة ٠ وربتت على كتف منى لتفلت سـاقيها واسـتدارت تواجهها ، ورفت اليها منى عينـان يضويان بالف ضى وضى ٠ ونات الأم بنفسها وبمنى عن النار وهى تسحبها الى وسط المطبخ وتسال :

ـ فيه ايه يا منى ؟ فيه ايه يا حبيبتى ؟

وأجابت سهام فى احتقار وهى تقف على باب المطبخ مربعة الذراعين :

ـ حاتتجنن يا ستى ٠٠ حاتمثل فى حفلة المدرسة ٠

واضافت منى فى اعتداد جديد عليها :

ـ دور تاجر الحرير فى رواية هارون الرشيد ٠

وأطلقت ضحكتها التى تشبه صياح الديكة وبدات تدور حول نفسها دورة أوسـع من دورة ، ورنين ضحكتهـا يختلط بصفارة المجنون يقلع والدائرة تتسع تكاد ٠٠٠ وصرخت الام فى ملع :

ـ النار يا منى ٠٠ النـار ٠

وتوقفت منى لحظة واجمة تواجه النار والباذنجان المقلى ، واستدارت وقد اظلم وجهها ، ثم التقطت اذنها صفارة القطار يطلقها المجنـون وضحكت ضحكتها تشبه صياح الديكة ، واندفعت الى الصالة تشهق وتزفر : قطارا عجلاته ساقيها وذراعيها ٠

والتقت عينا الأم بعينى سهام وهى تناولها طبق الخبز لتضعه على المـائدة ، وعاودها هذا الشعور بالارتباك الذى يعاودها كلما حاولت أن تصل الى قلب ابنتها الكبرى ، وتعثرت الكلمات على لسانها ، وحين خرجت جاءت نغمتها مزيجـا بين النغمة التى تخاطب بها الصغار وتلك التى تخاطب بهـا الكبـار :

ـ وانت يا حبيبتى دورك ايه فى الرواية ٠٠٠ الملكة ؟

وتوقفت يد سهام لحظة فى منتصف الطريق الى طبق الخبز . وقبل أن ترخى جفنيها رصدت الام النظرة العارفة التى ومضت فى عينى ابنتها ، نظرة تقول : اتضحكين على يا امى أم على نفسك ؟ أنا عرفت وضعى فى الحياة وما من وهم يا أمى ينسينى وضعى .

ومدت الام يدا مرتجفة تحتضن اليد الطفلة التى استقرت على طبق الخبز واحمر وجه سهام وسحبت يدها بالطبق فى حركة عنيفة كادت تخل بتوازن الخبز . وعند باب المطبخ قالت سهام ربما فى اعتذار ، وربما فى محاولة للافلات من لحظة تواصل شعورية مكثفة :

ـ انا جعانة يا ماما .. عايزة آكل .

والتقطت الام الخيط من ابنتها ، وقالت متخففة بدورها ، من اللحظة الشعورية المكثفة :

ـ حاضر يا حبيبتى . بس لهى منى شوية احسن تفتح جعورتها .

ولكن منى لم تعد بحاجة الى من يلهيها . اظهرت أثناء وجبة الغداء استغناءا عن الكل واستقلالا اغاظ سهام التى تعودت أن تتبعها منى كظلها . ولم يكن الاب موجودا ليشهد التطور الجديد فى العلاقة بين البنتين ، ولو كان موجودا لما رصد التطور ، فهو دائما مهموم بأمور المعيشة ، خارج البيت وداخله .

لم تكد منى تمس الطعام ، ظلت تضرب الصحن بالشوكة والملعقة ويدها تنتقل من جانب من الصحن الى الاخر فى روى ورشاقة ، واذنها تنصت الى الايقاع المتصاعد من الصحن تصوبه كلما مال الى النشاز . وحاولت سهام اكثر من مرة الزام منى بالهدوء ، واحتجت منى مرة واحدة بأنها تعزف الاكسلوفون . ثم لم تعد حتى تسمع نواهى سهام . اختلطت أنغامها بصفارة البدء يطلقها المجنون وهو يقلع .

ومع نهاية الوجبة حاولت سهام ان تعيد الاوضاع الى ما كانت بينها وبين اختها ، اتجهت الى غرفة البنتين المشتركة ، دون ان تساعد كالعادة فى جمع الاطباق وغسلها ، وتعمدت ان تحدث ضجة بمقعدها وهى تغادر المائدة ، وان تبطىء من خطوتها لتهب منى مهرولة تلحق بها كظلها ، ولم تغادر منى المائدة ، بل لم تلحظ حتى ان سهام قد غادرتها . وطرقت سهام باب الغرفة خلفها فى عنف لتجذب انتباه منى ، ورصدت منى انغلاق الباب دونها بلا اهتمام . وصوبت النغمات تتصاعد من صحنها وهى تعزف الاكسلوفون .

* * *

استمرت تدريبات حفل المدرسه اسبوعين ومنى تخرج صباحا من البيت مع سهام وتعود من المدرسة فى الخامسة بعد الظهر وحدها · قاطعت سهام الحفل على اساس انه تمثيل فى تمثيل وقلة عقل اطفال ورفضت فى اصرار ، رغم الحاح امها الدائب ، انتظار انتهاء اختها من التدريبات لتعود بها ·

وقالت منى ، وقد عادت لوحدها لأول مرة ، انها تعرف الطريق ، وفى كبرياء جديد عليها ، أكدت انها لم تعد صغيرة وبينها وبين السنة التاسعة ثلاثة شهور عدتها على اصابعها ·

وبعد هذا الحديث الطويل سكتت منى وانزوت فى محاولة دائبة ومتصلة للانفراد بنفسها · وتنبأت سهام بقرب اصابة منى بالجنون كلما مرت بها متكورة فى هذا الركن النائى او المظلم · ولم يعد البيت يرتج بصيحات الديكة تطلقها منى و بتعليقات سهام الساخرة تثير الضحكات ·

وطوال الاسبوع الأول من تدريبات حفل المدرسة ، حاولت الام وفشلت فى انتزاع منى من دائرة العزلة ، وفى اقناع سهام ان عزلة منى ليست جنونا بل مجرد ارهاق بدنى من التدريبات · وكان ان انشغلت عن ملاحظة الاعراض الغريبة التى بدأت تظهر على منى بتصحيح الكراسات واعمال المنزل · ولكن سهام لم تنشغل عن أختها التى خرجت عن دائرة نفوذها تماما · رصدت بدقة الاعراض يوما بعد يوم ، وان امتنعت عن التعليق حتى استفحل الامر ·

قبل حفل المدرسة بايام انشغلت الام بخياطة ثوب جديد لسهام اختارت قماشه بنفسها وجاءت بباترون للموديل من احدى زميلاتها فى المدرسة · وكانت الام تجلس فى الصالة تلفق ذيل الثوب الجديد وقد انتهت منه حين خرجت سهام من حجرة البنتين المشتركة على اطراف اصابعها واشارت لها ان تتبعها ·

وفى حجرة البنتين وجدت الام منى تجلس على سريرها تحدق النظر الى لا شىء وما بين اللحظة واللحظة تضيق حدقتا عينيها وتتألقان ببريق وهاج وكانما ترى رؤية بارعة الجمال · وقالت سهام :

– حاتتجنن ، قلت لك حاتتجنن ·

وافاقت منى وكانما من حلم وتطلعت الى سهام ثم الى امها ، ومسحت حبات من العرق تجمعت على جبينها وهى تتعرف عليهما واطرقت

لحظة · وطافت نظرتها بالحجرة ، وتوقفت عند البلاط العارى ، واريكة تخلت احشاؤها ، وشق فى الحائط المقابل يتعمق يوما بعد يوم · وبدت نظرتها كنظرة فار وقع فى المصيدة ·

واشاحت منى بيدها تطلب الى امها واختها الخروج من الحجرة واستلقت على سريرها متظاهرة بالرغبة فى النوم ·

وخرجت الام وهى على ثقة ان ابنتها محمومة ، تبحث عن ميزان الحرارة · ونسبت تماما اين وضعت الميزان وسهام تحول بينها وبين التركيز ، تؤكد ان منى لا تأكل على الاطلاق وهى تقلب رفوف الصوان رفا بعد رف بحثا عن الميزان ··· كم مرة انتوت ان تعيد ترتيب اشيائها · وما من وقت على الاطلاق فى الدوامة التى يعيشها الانسان فى هذه الأيام لاعادة ترتيب الاشياء والتقاط الانفاس ، وسهام تعود منتصرة :

ـ بصى ·· حتى السندوتشات نسيت تديهم للعيال زى ما بتعمل كل يوم · وهى محمومة تبحث عن ميزان الحرارة ، وسهام تؤكد ان منى لا تنام ، تقضى الليل مفتوحة العينين مستلقية على ظهرها ، ولكنها لئيمة ، ما تكاد تلمح النور حتى تغلق عينيها متظاهرة بالنوم · وتعتدل الام وقد وجدت ميزان الحرارة اخيرا تقول فى لوم لسهام :

ـ منى عيانة يا سهام ·

والام تدس ميزان الحرارة فى فم منى وتعود تدسه ، والميزان لا يصل حتى درجة ٣٧ ، ومنى تحتج قائلة :

ـ انا مش عيانة ·

والام تعرى منى ، تقلبها ، تتحسس جسدها جزءا بعد جزء ، متشبثة بفكرة وجود خلل ما جسدى يبرر السلوك الغريب ، وجسد منى يتصلب تحت يدى الام ، يذكرها بعبث محاولتها ، يرفضها ، ينأيها ، ينفيها ·

واطفأت الام النور مخذولة ومنى تسدل الغطاء على جسدها حتى قمة راسها ·

* * *

اضيئت الانوار فى الصالة ، وانفتح الستار ليحيى جمهور الاهالى اولادهم وانسدل · والستار مفتوح ، تبادل الاطفال على خشبة المسرح ،

والاهالى فى الصالة والبناوير والالواج ، البسمات والتحيات . والقاعة ترتج بكلمة برفوا تتردد ما بين الحين والحين على نغمة التصفيق المتقطع ، بعد ان تعب الاهالى من التصفيق الممتد ·

وحاولت هى ان تسترعى نظر منى المرة بعد المرة وفشلت ، وقفت منى على خشبة المسرح موجودة وغائبة · بمدى ما بدت سعيدة طوال المسرحية بمدى ما بدت تعيسة وقد انتهت · طوال العرض بدت منى سعيدة مندمجة فى دورها ، وفى هذا العالم الوهمى الجميل الذى بدت جزءا لا يتجزأ منـه . وهى تتحرك واثقة الخطى . تتكلم بطلاقة غريبة عليها ، وبانطلاقـة لا حدود لها · **خلصت منى لعالم الغناء والرقص والطرب والالوان الحريرية الساخنة والمجوهرات الماسية والتيجان الذهبية ، وخلص لها** · لم تخرج عن عالمها الوهمى ولو للحظة ، ولم تشعر بشىء عداه · وكان ان اجادت دورها كما لم يجده اى من الاولاد والبنات المشتركين فى المسرحية ، **ففيم الاكتئاب وقد انتهت المسرحية ؟ وفيم نظرة الفار وقد وقع فى المصيدة وهى تقف بين اطفال يتالقون وهم يتلقون التحية ؟**

وطال انتظار الام لمنى فى ردهة المسرح الخارجية · ولو لم تسمح لسهام بالعودة الى البيت مع الجارة واولادها لارسلتها لاستعجال منى · وراقبت الام الاهالى ينفضون باولادهم فوجا بعد فوج · ومع انتظـام النمط استطاعت ان تفرق بين من لا يملك من الاهالى سيارة ، ومن يملك سيارة يقودها الاب او الاخ الكبر ، ومن يملك سيارة يقودها سائق يلبس احيانا زى سائقى السيارات الملاكى كما فى تمثيليات التليفزيون ·

الاهالى المشاه ثمرجون بمحازاة حائط المسرح ، يختفون فى الظلمة حتى قبل ان تنتهى درجة السلم الامامى الاخيرة ، والاهالى اصحاب السيارات التى يقودها الاب او الاخ ، يبرز الواحد منهم مفاتيح العربة **دون حاجـة ، وفى افتعال ملحوظ ، ربمـا لان منظر السـيارات الفارهـة تمرق لامعـة ، وتتوقف تسد باب المسرح ، تداهمه مثل ما تداهمهـا** ·· ، واصحابهـا يتلكأون امام سياراتهم الفاخرة يتبادلون الحديث ، والسائق بزيه الرسمى يفتح ابواب السيارة بابا بعد باب · وتدلف النساء يجررن ذيولهن الى السيارة اولا ، اما باثواب السهرة المطرزة بالترتر والخرز ، او محجبات . **ولكن اى حجاب يا اله السموات ؟ ! واى كمية من اللولى الحر تعقد الغطاء على الراس كالتاج ، وتلتف على العنق اللين المرتاح كالسوار ؟ !**

والتقت عين الام بعين ام اخرى تنتظر ابنتها او ابنها . وابتسمتا ابتسامة كسرت الشعور بالغربة فى هذا الجو المعادى والمستفز · تعرفت كل

منهما على الاخرى كموظفة ، وربما كمدرسة ، وكل تلبس هذا « التايير » الكلاسيكي الصارم المعد للمناسبات ، يعيش على مر الايام ، ويتغير على مر الايام بوشاح جديد أو « بلوزة » جديدة وربما وزدة صناعية · **وداهم الام القلق وزميلتها الموظفة تودعها ملوحة وتغيب في الظلمة ·**

الفوج الاخير من الاهالى ينصرف ومنى لا تخرج · المكان الآن شبه خال وأنوار المسرح تنطفىء بالتدريج وهي لا تعرف فيم تأخر منى في الخروج هذا التأخير الطويل · وولجت الام صالة المسرح ولمحت بابا جانبيا وارتقت درجات السلم التى تؤدى اليه وسارت فى ممر طويل يتسلل اليه نور من عتبة باب مغلق ، وهي تنادى منى وما من جواب · ودفعت الباب ودخلت ووجدت نفسها فى حجرة معتمة الضوء مستطيلة كالممر تتراكم فيها فى فوضى ملابس التمثيل ، خلعها الاطفال فى عجلة · وعاودت النداء دون جدوى · وفى نهاية الحجرة وجدت منى بملابس التمثيل مكومة فى ركن من الاركان وهزتها :

ـ جرى ايه يا منى ·· مش نروح بقى يا حبيبتى ·

وخفضت منى رأسها وجزت على شفتيها واستسلمت بوجه مظلم لامها وهي تخلع عنها ثياب التمثيل · **وشاءت منى ان تستقل بارتداء ملابسها الخاصة · وتبعت امها مستكينة ·**

وعند باب حجرة الملابس توقفت منى تلقى نظرة أخيرة على المكان ورائحة كريهة تنبعث من ملابس حريرية عطنة وبقايا طعام ، وعلب مياه غازية وزجاجات تسيل بقاياها تذيب بقايا تيجان ذهبية وفضية من ورق ملقاة على الارض فى اهمال ، وزهور صناعية داستها الاقدام فى الطريق الى الخروج ، وقلادة هارون الرشيد الذهبية سلسلة من الصفيح ، تلتف حول عنق فانوس ورق بلا نور · **واستدار فم منى وكانها على وشك البكاء ، وانغلق الباب فى بطء خلفها ·**

* * *

سالت دموع منى بلا صوت وهي تجتاز الممر الضيق فى طريق العودة · وانتزعت يدها من يد امها بمجرد ان لمحت الاطفال يجتمعون كعادتهم كل ليلة لطاردة المجنون · وقطعت منى المسافة من الممر الى البيت تجرى ، تحتمى من الحصى يندفع من الارض ويتساقط من السماء ·

وارتفع عويل منى فى بير السلم والاطفال ينفرقون ، يشيعهم المجنون

باللعنات ، ويعاودون التجمع يطاردونه بالحصى والضحكات ، والحذية تتردد للمرة الالف تعقد صفقة ، ثمنها الشيكولاته ، لا البطاطة ٠

* * *

فتحت سهام باب الشقة ، وتوقفت لحظة ترقب الدموع فى عينى اختها الصغرى ثم تراجعت تفسح الطريق ٠ ووقفت منى فى وسط الصالة تمسح دموعها بظهر كفها ٠ وطوقتها الام من الخلف ، تربت على كتفيها وتقبل شعرها ٠وافلتت منى من ضمة الام ، وتجاهلت يد سهام الممدودة اليها ، وسارت الى غرفة البنتين المشتركة بخطى ثقيلة ، ملقاة الراس الى الخلف مطبقة الشفتين ٠

وادركت الام ان منى قد كبرت بدورها ، واصابها الدوار وهى تشعر بسرعة ايقاع الحياة ٠ واستندت على طرف المائدة حتى لا تقع تحت وطأة الدوامة ٠٠٠ سهام كبرت بعد العاشرة ومنى لم تبلغ التاسعة من عمرها ٠

وطفرت الدموع الى عينى الام وهى تعتدل واقفة ٠٠٠ وتذكرت ان اباها بكى يوم ادركت سن البلوغ وهى فى الثانية عشر ٠ بكى ابوها خوفا عليها فى ايام ، الاستقامة فيها هى القاعدة لا الاستثناء ، على كل المستويات ٠ واستشعرت فداحة مسئوليتها الجديدة كام ، وترحمت على ايام زمان ٠

وتمنت الام على الله ، وهى تخلع عنها ثوب المناسبات ، ان يعين البنتين على اجتياز الممر الضيق بسلام ٠

اقرا فى العدد القادم

* العرس الذى لا ينتهى

قراءة فى القصيدة الفلسطينية

رفعت سلام

* حول كتاب تشابك الجذور

محمود عبد الوهاب

• شعر •

من قصة الموت الذى لا موت فيه..

محمود درويش

نسيان أمر ما صعود نحو باب الهاوية
هذا أنا أنسى نهاياتى وأصعد ثم أهبط ، اين يمتحن الصواب ؟
هل فى الطريق ، أم الوصول الى نهايات الطريق المفرحة ؟
واذا وصلت فكيف أمشى ؟ كيف أرفع فكرة او أغنية.
ضيقت هاويتى لتكبر خطوتى فيها .. وأجلست السماء على الحصى
وعلى أن أنسى لأنفض عن يدى سلاسل الطرق الكثيرة
وعلى أن أنسى هزائمى الأخيرة كى أرى أفق البـداية
وعلى أن أنسى البداية كى أسير الى البداية واثقـا منى ومنها .
ولأننى ما زلت اسأل ، لا أرى شكلا لصوتى غير قبـوى
هل كان معيـار الحقيقـة دائما سيفا لأخفى فكرتى مذ طار سيفى ؟
من يستطيع البحث عن سفح لصوت خر فى الوادى السحيق ؟
من يستطيع البحث عن أمم اتانا صمتها عبر الخيول الفاتحة
وتزوجت لغـة العـدو . تعلمت اديانه واستسلمت لغيابها
ماذا أرى مما جرى ؟ هل استطيع البحث عن متر مربع
لأحيـل اغنيتى اليه ، خلف هندسة الخراب الصارمة
ولخطوتى الأولى . ألم أعرف تماما شبكل موتى..
وحجـارة القمر المبعثر . عندما أهديت موتى

لسلامُ أطفال سينجبهم عدوى من نسائي
هل هكذا التاريخ لا يروى سوى سير الملوك الناجحين ؟
دافعت عما لا أراه ، ولن أراه ، وعن سرير العاشقة
دافعت عن شجر سيشنقني اذا ما عدت من لغتي اليه
دافعت عن حجر سيخفي برق آثاري ونايات الرعاة السابقين
دافعت عما كان لي ويفر مني حين توقظه يداي
دافعت عما ليس لي . وسأستطيع اذا استطعت سأستطيع
أن أرجع الماضي الى ماضيه ، أن أسئل موعظة الجبل
ممن رآني سائرا متسائلا بين الضحايا والشهود
ضيقت هاويتي لأوضح خطوتي . وسأستطيع سأستطيع
أن أملأ الكلمات معناها وأن أحيا كما شاءت مشيئة رغبتي
هذا أنا أنسى نهاياتي وأصعد ثم أصعد نحو باب الهاوية
اهناك ما يكفي من الأفكار كي أختار خطوتي الأخيرة ؟-
اهناك ما يكفي من البلدان كي أضع الكلام على الرصيف .. وانصرف
اهناك ما يكفي من الكلمات كي أبني نوافذ لا تطل على المذابح ؟
اهناك ما يكفي من التاريخ كي أجد ابتهالات الشعوب السابقة ؟
اهناك ما يكفي من النسيان كي أنسى .. وأنسى
أنسى لأبتكر البداية من نهاية ما انتهى فينا . كسرت الدائرة
وكسرت نفسي كي أرى نفسي تدك على انتباه الأجنحة
وعلى أحيانا . أنطعم خيلنا لغة ، أنسرجها الكناية ؟
من ليس منا صار منا . افتحوا باب الحدائق في قيودي
يخرج اليكم ما أريد من الكلام ، وما أريد من اليمام .
لم يبق لي شيء لأخسره هنا . لم يبق شيء كي أراه
لم يبق لي شيء ينادينى ولا شيء يضاف الى كتابات الكهوف
في قوتي ضعف المر ، وفي انكساري قوة المعنى . فماذا
لو هب نعناع على اقفاص نفسي ، وارتفعت على حطامي العالية
ماذا لو اكتمل النشيد الحر ، وانهارت حدود الهاوية ؟
ماذا لو انقض النهار على من ثقب المدى ؟ هي أغنية
منذ الصعود الى الهبوط الى محاولة الصعود على الصدى . هي اغنية
سيوزع النسيان أعشابا على جدرانها ، وسنستعيد
أيام اخوتنا وتاريخ أنبجاس الماء من حجر . فكم سنة سنبقى
في قاع هاوية نعلم روحنا قداسها وجناسها
ونعيد للاسماء سكانا نسوا أسماءهم كي يتبعونا

ويقايضوا دمهم برمان البعيد ؟
صدقت اغنيتي وكذبت الخريف وليتني كذبت اغنيتي وصدقت الخريف
هل يستطيع الورد في احلام من مات النزول عن السياج ؟
هل نستطيع العيش اكثر ما استطعنا كي نرى ذهب الكلام
خبزاً وفاكهة ؟ « اسأت اليك يا شعبي » اسأت كما اساء الحب لي
واصبت طفلا بالاغاني حين قدست المعاني وحدها
وتركت سكان القصيدة في مخيمهم يعدون الهواء على الاصابع
كم من اخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيرة ؟
كم من عدو غامض ولدته أمك يفصل الان الظهيرة عن دمك ؟
« اسأت يا شعبي اليك » كما اساء الى آدم ؟
ما اضيق الأرض التي لا ارض فيها للحنين الى احد !
كم مرة ستعيد للامم المسيح على طبق
من فضة الموت الذي لا موت فيه ولا درج
كم مرة ستعيد للاشياء اولها وللاسماء فكرتها البسيطة
كم مرة ستمر وحدك في « الطريق الى دمشق » ولا ترى
غير الفراغ المر ، يا صحراء كوني نعمة ، كوني صغيرة
لتمر قافلة الدعاء وقبضة القمح الأخيرة
كم مرة ستكون آخر من يكون ولا يكون ؟
يستدرجونك ، فانتظرهم خارج المعنى ولا تلق السلام على احد
واخطف خطاك من الخناجر ، وارتفع اعلى من الشجر السحابة واللغة
وادخل الى انفاق نفسك كي ترى ما ليس فيهم •
يستدرجونك ، فانتظرهم خارج الأشياء • كن شبحا • وكن
شبحا ، ولا تخلع قناعك عن دروعك • كن شبح
شبح البداية والنهاية والمدى ، انت المدى • هي اغنية
قطعوا يدي وطالبوني ان ادافع عن حلب
واستأصلوا من خطاي وطالبوني أن أسير الى صلاة الغائبين
أشعلت معجزتي وسرت ، فحاصروني ، حاصروني ، حاصروني
قالوا : انتظر ، فنظرت • (لا تكسر موازين الرياح مع العدو)
ووقفت • قالوا : لا تقف • فمشيت ثانية ، فقالوا : لا تسر
(الحرب فر لا تحارب خارج الكلمات) • قلت : من العدو ؟
(ارفع شعارك وانتظره • واعتذر عما فعلت)
ماذا فعلت ؟ (بحثت وحدك عن خطاك ولم تبلغ سيدك)
من سيدي ؟ قالوا : (الشعار على الجدار) فقلت : لا
لا سيد الا دمي المحروق في جسدي يفتش عن يدي

لتدق بوابات هذا الليل · لا · لا سيد الا دمى · هى أغنية
وعلى أن أجـد الغنـاء لكى أسلى من أسلى : قاتلى ، وحبيبتى
وأنا أحب لأرفع الانقـاض عن نفسى ، وأحيانا أحب لكى أحب
ماذا سأفعل بعـد جسمك ، والشتاء هو الشتاء
عسل عنيف يرشد الانثى الى ذكر · ويرشدنى الى عبث الكـلام
دقت حوافر هذه الامطـار خاصرتى · ألجأ للقصيدة .
وهى التى فتحت على حريتى منفـاى فيك · وأين أنت وأين أنت ؟
فى القاع يتضح الغياب · أرى الغياب · أجسه وأراه جسما للغياب
واقيس هاويتى بما يبقى من النسيان · لا أنسى فاهبط فى الجحيم
واقيس هاويتى بما يبقى من النسيان · فاهبط أيها النسيان حبلا
للخـــروج

للخـارج الهـاوى · تعبت من الرجوع الى مهب الذاكرة
أنسى لأعرف أننا بشر وأنسى كى أجدد وردتى
لا شىء فى ، ولا أمامى ، كى أرى خبيزة حمراء فى هذا الخراب
لا شىء فيك لكى اضحى بالمدائح والجسد
لا شىء فينا كى نعود الى مساءلة الطبيعة والطبائع
لا شىء فينا كى نعلق شارعا فوق الصدى · هى اغنية
وعلى أن أجـد السماء هنا لأصبح طائرا
وعلى أن أنسى لكى أجد الذى انساه · ماذا انتظر ؟
لم يبق فى تاريخ بابى ما يـدل على حضورى أو غيابى
باب ليدخل او ليخرج من يتوب ومن يؤوب الى الرموز
باب ليحمل هدهد بعض الرسائل للبعيد
لم يبق فى تاريخ بابى غير خطوة من أريـد ومن أحب ،
كل الذين كرمتهم مروا ببابى حين نمت وحين قمت
من آدم المحكوم بالصحراء حتى آخر الأعداء من ابناء أمى
أأنا الوحيـد المستباح كشمس آب وتسميات الآلهة ؟
أأنا ألوحيـد الحـر فى كل العصور وفى جميع الأمكنة
ليقيس كل الناس ، كل الناس ، حرياتهم بطلاق أمى من ابى
هل مت من زمن بعيد واختفيت ولم يصدقنى أحد ؟
ويواصلون البحث عن قبرى لينتفق الحليف مع العدو على فضاء مشانقى
ويواصلون البحث عن صوتى لأشهد أننى ·· لا صوت لى
او اننى نصف الطريق الى التوابل والحرير ·
أأنا استراحة من يحارب أو يفاوض ·· أو يخاطب ربه
أو واحـة للقـافلة !

لا استطيع تأمل الاشياء وهي تعيش في لكي اغيب
وقدت من حجر ، وفي حجر سجنت · ومن حجر
اطلعت نرجسة لتؤنس صورتي · انا من هناك
وبكل ما اوتيت من حجر ساجمع قوتي وخرافتي
لاكون صنوا لأسمي الحجري ، تخطيطا لظل لي ، وظل للمكان
ومسافة قرب المسافة بين اسئلتي واجوبة السيوف الغادرة ·
سامزق الصحراء في وحول اجوبتي · ساسكن صرختي
« انا من رأى » ·
انا من رأى في ساعة الميلاد صحراء فامسك حفنة العشب الأخيرة
ساكون ما وسعت يداى من الأفق
ساعيد ترتيب الدروب على خطاى
ساكون ما كانت رؤاى ·
« أنا من رأى » ··
أنا من رأى نوم التتار على الخيول الراكضة ·
انا من رأى امعاء فوق الدوالي ·· فاقترب
أنا من رأى خمسين عصرا جاثما فوق الدقيقة ·· فاقترب ·
أنا من رأى تسعين والدة لبنت واحدة
انا من رأى سربا من الحشرات يصطاد القمر
أنا من رأى جرحه تاريخ هجرات الشعوب من الكهوف الى المسارح
انا من رأى ما لا يرى · هي اغنية
لا شيء يعنيها سوى ايقاعها ، ريح تهب لكي تهب لذاتها هي اغنية
حجر يشاهد عودة الأسرى الى ما ليس فيهم ، اغنية
قمر يرى أسرار كل الناس حين يخبئون جنونهم في ضوئه ويصدقون الأغنية
وهشاشة تتفقد الانسان في آثاره ·
في قطعة الخزف القديمة ، في اداة الصيد ، في لوح يؤول ، اغنية
لتمجد العبث الشقي وقوة الأشياء فيما ليس يدرك ، اغنية
ترسى ، لتعرف نفسها ، قانون غبطتها وترحل
لقراءة أخرى تراها عكس ما كانت تشير ولا تشير ·
هي اغنية
هي أغنية ·

الواقع .. التخييل .. والخطاب الأيديولوجي في الرواية العربية الحديثة

نبيل سليمان

منذ قرابة أربعة عقود أخذت تشيع فى الخطاب الأدبى والنقدى العربى بعض المفاهيم والمصطلحات المتصلة وبمحاولة تجديد الدم فى النقد والابداع عامة ·

ومن بين ذلك كان للايديولوجية والواقع نصيب اوفى ، وبدرجة ادنى كان نصيب التخييل ·

وقد اتخذ ذلك الشيوع فى الغالب السمة التلقينية ، واطلاق الأجوبة الناجزة ، تعويلا على ما فى تجربة لغربى الآخر ، ضمن المسار المعقد والمتعرج لعملية المثاقفة ، مما افتقدت معه الى هذا الحد أو ذاك مساءلة حقل الذات الذى يجرى فيه الانتاج ابداعا ونقدا ، وكذلك مرجعية هذا الانتاج فى ثقافة الآخر الغربى ·

لقد جاءت الخطى الأولى ، خطى البداية ، على يد محمد مندور وعمر فاخورى ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ورئيف خورى وحسين مروة وشحادة الخورى وسواهم ··· فى مناخ ثقافى واجتماعى وسياسى ، لسنا فى حاجة الى العودة اليه فى هذا المقام · لكن تلك الخطى . استطاعت فى سياق التاريخ القريب لأدبنا ونقدنا منذ مطلع هذا القرن ، أن تغنى وتحرك الخطاب السائد ، مهما كان القول فيها اليوم ، وهو القول الذى تختلط فيه أوراق المزاودة والشطب بأوراق الاستيعاء وغذ الخطى على ضوء الجديد فى حقل الشغل نفسه ، وفى مرجعيه الداخلى والخارجى ·

عقود أربعة ، أقل أو أكثر بقليل ، وبكل ما انطوت عليه ، مما لسنا أيضا فى حاجة للتفصيل فيه فى هذا المقام ، كانت كافية لأن نولد أسئلة

جديدة ، وتعيد صياغة الأسئلة القديمة ، فتخاطب ما تقدم من اجابات ناجزة وما استجد فى شغل الآخر وفى الشغل العربى المعنى • وهكذا راحت تشيع فى خطاب اليوم والأمس القريب بين المفاهيم والمصطلحات الطارئة . اضافة الى تفنيق ما كان قد شاع واعادة تقديمه على ضوء الحاجات الجديدة ، مما يتصل بالماركسية أو البنيوية ، أو لنقل بالماركسيات والبنيويات وكذلك العلمنفسيات وسواها • وهكذا بات القول يعلو فى الواقع الموضوعى والواقع الروائى ، فى التخييل وفى بنى النص ، فى ايديولوجية النص وايديولوجية المبدع ، فى الرؤية والوعى الجماعى والوعى الممكن ، وسوى ذلك الكثير حين يتصل الأمر بغير الرواية •

من بين ذلك الوفر الذى نقول انه قد شاع ، نرى أن (التخييل(١) ، الواقع ، الأدلجة) تبدو علامات استقطاب فى المشهد الروائى والنقدى العربى الراهن • فهى لا تنى تتواتر فى الابحاث والمقالات والكتب والمقابلات كما أن جل النصوص تستدعيها بنسبة أو اخرى وسواء أكان صاحب القول ينهج هذا المنهج النقدى أو ذاك ويرسم هذه الرؤية الابداعية أو تلك • أجل ، ان العلامات الثلاث تلك هى فى رأس ما يصدح فيه الخطاب السائد ، ماركسيا كان ادعاؤه ، أم بنيويا أم سواهما ، وفيما يتصل بالجانب النقدى من هذا الخطاب ، لا تزال أصداء خطى البداية التى ذكرنا قبل قليل تتردد وانية أو عالية فى شغل محمود أمين العالم ، عبد المحسن طه بدر ، محمد كامل الخطيب ، فاطمة موسى ، غالى شكرى ، عبد الرازق عيد ، حسين مروة ، وينبغى التمييز بقوة هنا بين المعنى الايجابى للترداد (تجاوز عثرات البداية ، تعميق صحيحها ، تجديد الخطاب على ضوء جديد الحاجة) والذى يبدو خاصة فى شغل العالم ، الخطيب ، العيد ، وبين المعنى السلبى (التقفى) عند بدر أو موسى ••• وبالطبع فحصر الأسماء اكبر مما نبغيه فى مثل هذه المقدمة •

من جهة ثانية نرى ان اعمالا اخرى فى هذا الجانب النقدى من الخطاب السائد ترسل قولا غير قول (البداية) (فى الواقع والتخييل والأدلجة) ، منوعة فى الأسس التى قد نجد بعضها لدى من صنع تلك البداية ، مفيدة بخاصة من جديد العقود القليلة المنصرمة عليها ، وهذا ما يطبع عامة

---

(١) حول شيوع هذه الكلمة انظر مقدمة محى الدين صبحى لكتابة عوالم من التخيل ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٤ .

شغل يمنى العيد ، محمد برادة ، فيصل دراج ، الياس خـورى ، جـابر عصفور ٠٠ ومرة اخرى : ذكر الأسماء هنا للتمثيل ٠

على مستوى النصوص تغدو الاسماء أكثر عددا وتفـاوتا وتنوعا ٠ ولسوف نعمـد فى هذا البحث الى دراسة ثلاثة نماذج منها ، لنـرى كيف تجلت العلامات الثلاث فى كل منها وهذه النصوص هى لحيد حيدر (١) وصنع الله ابراهيم (٢) وهشام القروى (٣) ٠

وقد جرى اختيار النصوص أساسا لما تنطوى عليه من محـاولات متباينة ومتفاوتة فى تحـديث الفن الروائى العربى ، مما نرجو ان يتوضح اثنـاء الدراسة ، اما توزعها الجغرافى (سوريا ، مصر ، تونس) فقـد كان مصادفة سعيدة بالنسبة للبحث بعـد ان اطمأن الى الدافع الاســاسى للاختيـار ٠ وثمـة قبل ذلك وبعـده فى هذه النصوص ما يفتق القول فى موضوع البحث ، فى تجلى علامات الواقع والتخييل والأدلجة فى روايتنـا الحـديثة زمنـا وزمانا ، والأخير هو الأهم ٠

ليس الاتفـاق كبيرا فى الخطـاب الروائى والنقـدى على مؤدى تلك العـلامات الثلاث ٠ واذا كان الاتفـاق الى جـد التطابق يلغى السؤال ، ويعيـد الى الجواب الناجز المغلق ، فان الاختلاف الى حد التناقض ليس فقط عائدا الى الشكوى المستمرة من علل لغتنا النقـدية ٠ هكذا نأمل ان يغدو البحث أوفر فائدة ان انطوى على ما هو ضرورى مما يحدد تعامله مع تلك العـلامات :

فالواقع ، بافراد الكلمة هنـا ، هو الواقع الموضوعى ، بما يعنيـه من مادة ومن اجتماع ٠ هو الواقع المـادى والاجتماعى اذا ٠ أما الواقع الروائى فهو ذلك العالم الذى يبنيه الكاتب فى نص روائى ٠ انه ذلك المتخيـل بفضـائه وبشره وعلاقاته ٠

ولكن ، ماذا بين هذين الواقعيين ؟

فى الجواب على هذا السؤال يأتى الكلام على الأيديولوجية والأدلجة ٠

الأيديولوجية ـ كمـا يصف عبد الله العروى ـ مفهوم مشكل ، وغير

---

(١) وليمة لأعشاب البحر (نشيد الموت) ، مغفل اسم الناشر وتاريخ النشر ، والمؤلف يؤكد الصدور فى قبرص عام ١٩٨٤ .

(٢) بيروت بيروت ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٤ .

(٣) ن ، دار ديميتر ، تونس ١٩٨٣ .

بريء (١) وهي هنا ذلك النسق من الافكار والآراء والمعتقدات ... التي يبثها النص الروائي كذات ، هي بقـدر ما تكون مستقلة ، فانها مخلوقة من خالق معين هو مبدع النص · وهذا النسق هو قناع لانتماء طبقي ولموقف في الصراع الطبقي ·

اننا نبحث في مجتمعنا وليس في جنان الخلد ·

الايديولوجية تستدعي اذن ديالكتيك الواقع والفكر والفن ، ديالكتيك البنى المجتمعية المـادية والروحية . وتتصل بالنظرة الكونية او الرؤيـة أو الموقف ، مما يؤثر ترداده كثرة من المبدعين والنقاد كتحرز مما يتشـح به مفهوم الايديولوجية ، وكردة فعل غالبا على تلبس هذا المفهوم ـ عربيا ـ بنمط معين من الممارسة السياسية أو النقدية الموصوفة بالدوغائمية والتعصب المذهبي المـاركسي غالبا ، والوجودي او الاسلامي لـماما ·

ليس النص الروائي او المبدع عامة أيديولوجية ، فهو يتضمنها وعن لا تحـيده · كلاهمـا تعبير ما عما في الواقع · والاول خاصة تعبير اشـد مواربة أو انزياحا بحكم كونه انتـاج فرد بعينه ، وبحكم كون التخييل وسيلة انتـاجه · البعدان النفسي والتخييلي يخصصان النص ونشـاطه الأيديولوجي ·

كيف تجرى الأدلجة في هذا النص أو ذاك ؟ والى أى مدى تزيف هذه الأدلجة أو تربك أو تعمق أو تضيء حقلها الاجتماعي ؟

لم تعـد تكفي في الاجابة على هذين السؤالين (والواقع انهما مفتاح سلسلة من الأسئلة) مقتطفات من فكرية النص المعلنة · فثمة أيضا فكرية النص المضمرة · بل ان تلك الفكرية المعلنة لا يستقيم قوامها ان لم تستوعب العملية التخييلية للنص · غير أن وقوف النقـد عنـد هذا الاستيعاب يحده بحدود الحرفة ، يعزله عن اجتماعيته ، كما يعزل النص ، وهذا الامر ليس في النهـاية غير موقف معين من الواقع الاجتماعي · كذلك هو الأمر في نقدنا وفي النقـد لدى (الآخر) والذى يعول عليه الجميع ، أيا كانوا ، وأيا كان ذلك الآخر ، وأيا كانت نسبة التعويل ·

ان متـابعة النقـد لذينك السـؤالين ، وما يقـودان اليـه ،

---

(١) وهو يقترح لها أسم الادلوجة ويصرف منها ادلج ادلاجا ودلج تدليجا ، وقـد تابعنا التصريف هنـا الى ادلجة عملية الادلاج . انظر كتابه مفهوم الإيديولوجيـة ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٠ ص ٩ .

وبالنسبة لوصفه الايديولوجية ص ١٢٧ .

تنشرصـــــه بمبد توفر الكفـــاءة لاكتنـــاء القــوام الخـــاص للنص . النص ليعود اليه ، فى الواقع الاجتماعى .

ان التخييل مهمـا ضرب بعيـدا . او بـدا منبت الآصرة بالرحـم الاجتماعى ، هو نشاط اجتماعى . بما هو نشاط فردى . لأن المتخيل ببساطة انســـان .

فالتخيل غير الحلم وغير الايهـــام ، مع انه قـد يتضمنهما (١) .
ولئن بدت علامة التخييل وعلاقتها بعلامتى الواقع والادلجة مضطربة فى المشهد الروائى والنقـد العربى . فما ذلك الا لان هذه العقود التى يتجدد فيهـا نسغ شغل المبـدع والناقد هى عقود الموران . هى عقود المخـاض الاجتماعى والثقافى والسياسى العسير . واذا كانت علاقات العلامات الثلاث . الواقع . التخييل . الأدلجة تبدو فى ذلك المشهد مستقيمة أو مبتورة . وخاصة كلمـا عدنا الى الوراء . فان الانتاج الذى يجسد تلك العلامات على نحو آخر ليس قليـلا . خاصة كلما تقـدمنا فى عقود الموران . سنة بعـد أخرى . فهى وفرة وافرة من النصوص الروائية تبدو تلك العلامات رؤوس مونسور . بما يعنى ذلك من كون علاقاتها علاقات موشورية . وليسـت علاقـات مثلث متساوى الأضلاع أو متساوى الساقين ... الامر الذى استدعى التمعن فى نشاط المخيلة واكتناه الخيـال مما وفر لاكتناه الايديولوجى والاجتماعى قدر معتبرا فى شغل النقـد وبالطبع ، فالدرب لا تزال شاقة ومديدة .

وليمة لأعشـاب البحـر :

طوال ما ينوف على مائة الف كلمة تختال هذه الرواية طموح كتـابة

---

(١) كمثال على خلط الايهام بالتخيل نذكر ما ورد فى كتاب (فلسفة الادب والفن) للدكتور كمال عيد .

(من منشورات الدار العربية للكتاب ، ليبيا — تونس ١٩٧٨) حيث اعتبرهما مترادفين فى تعريفه للايهام — والكتاب قاموس اصطلاحى — فيما اعطى التخيل فى تعريفه المستقل معنى مناقضا ، انظـر صفحة ٣٢ — ٧٨ — لقد نال الخيـال بعض الجهـد فى التراث الفلسـفى والنقدى حيث جـرى الكلام على المتخيلة والصـورة والمصورة والوهمية والمخيلات ، ونشير الى ما ورد من ذلك على سبيل المثال فى رسالة الآمدى (المبين عن الفاظ الحـكماء والمتكلمين) وملحقها فى كتاب د. عمار طالبى : اصطلاحات الفلاسفة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٨٢ ، ص ٦٠ — ١٠٩ — ١١٣ — ١١٥ .

وهذا الجهـد مهما قيل فيه اليوم لا يزال ينتظر من الورثة المتابعة ، خاصـة ان ما بين يدى الورثة من جديد الفكر وما تجار به حاجة عقود الموران اكبر وجدير .

خلال العقدين الفائتين . وفى هذه التأرخة الروائية يقف حيدر حيدر بسائر المحرمات الجنسية والسياسية والدينية عرض الحائط ، ويتحرر من سائر الرقباء الذين يعششون فى تلافيف دماغ الكاتب العربى التقدمى المعارض . جراء التكوين الأسرى والنشأة الاجتماعية والمناخ السلطوى والاجتماعى العام . من المؤكد اذن أن يعسر على مثل هذه الرواية ايجاد ناشر ، فيقوم المؤلف بنشرها على نفقته ، وهو الكاتب المعروف ، على أنه بما كتب قد اجترح لجام الابداع الى مدى بعيد . وهذا وحده ما يفتح لمثله آفاقا فنية رحبة وثرية ، كثيرا ما نراها تقصر او ترتبك أو تنغلق أمام من يكتفى بملامسة هذا التابوت أو ذاك من التابوات التى تحفل بها الحياة اليومية العربيه وموروثها المديد . أما حين لا يكون الأمر ملامسة . وهو نادرا ما يكون كذلك . اما حين يهتك الأبدان القدسية الزائفة التى تنغلل بها التجربة فى الحب أو الجنس ، التجربة فى حزب او فى نظام سياسى أو شعيرة دينية .. فان الأمداء تنداح أمام المبدع ، ويكون من ثم امام امتحان موهبته مثلما هو امتحان السلطان ، ايا كان هذا السلطان .

أليس للمرء ان يغتبط اذ يعاين فى لجة ما نعيش مثل هذه المحاولة ؟ لكن الأمر ليس اغتباطا وحسب . لقد جاءت فى نفس العام الذى صدرت فيه هذه الرواية روايه صنع الله ابراهيم (بيروت بيروت) (١) حاملة الطموح التاريخى عينه . ومثل الجرأة نفسها على هتك المقدسات الزائفة والتحرر من أعشاش الرقابة ان صدور عملين من هذا القبيل فى عام واحد ، يدفع بالغبطة الى ان تكون توكيدا على نهوض الابداع العربى ببعض ما يؤمل منه . على الرغم من تلكؤ الكثيرين وسقوط الكثيرين .

قلنا ان لرواية (وليمة لأعشاب البحر) طموح كتابة التاريخ الفنى . وطموح المؤرخ يخاتل الروائى منذ عهد بعيد يعود الى بدايات ظهور هذا الجنس الأدبى . واذا كان التاريخ الشخصى يطغى احيانا فيما يدعى بالسيرة الروائية - وليس السيرة الذاتية - فان هذا التاريخ الشخصى نفسه يبدو فى حالات هامة محمولا على التاريخ غير الشخصى أو حاملا له .

---

(١) وفى هذا المسار جاءت ايضا روايات وقصص الياس خورى . ويدعى كاتب هذه السطور انه قدم فى هذا المسار وبمواجهة محرم آخر هو المؤسسة العسكرية اضافة الى المحرمات الاخرى ، روايتين هما جرماتى - دار الثقافة الجديدة بالقاهرة ١٩٧٧ - المسالة دار الحقائق ، بيروت ١٩٨٠ .

والأمثلة القريبة العهد في الرواية العربية من الوفرة بمكان (١) على ان الاهم فيما نحن بصدده هنا هو ذلك النوع من الطموح الروائي لتقديم تاريخ فني ، تاريخ غير شخصي لمرحلة أو حركة او حزب أو حرب ... متوسلا الى ذلك بما يتيحه له الفن الروائي من وسائل .

ولعل بعضهم لم يذهب بعيدا حين رأى في الروائي المؤرخ الجديد ، أو حين رأى في الرواية التاريخ غير الرسمي للجنين أو الأجنة الاجتماعية ، لبشر القاع الاجتماعي المهمشين والطامحين في آن الى مغادرة الهامش والقاع .

والتارخة الروائية عامة تستدعي بقوة العلامات الثلاث التي ذكرنا انها تستقطب المشهد الروائي والنقد العربي في هذه الاثناء خاصة : الواقع، الأدلجة ، التخييل .

ان الواقع الموضوعي الذي ينطلق منه الواقع الروائي في رواية حيدر حيدر هذه ، ليعود فيخاطبه ، هو كما نوهنا جزائر ما بعد الاستقلال وعراق الفترة الموازية . ففضاء الرواية شاسع اذن ، من اقصى الوطن العربي الى اقصاه (من المحيط الى الخليج) . ولئن كان بناء الرواية قد جاء في حركات اربع / فصول أربعة ، تحمل كعناوين اسماء الفصول الأربعة للسنة الواحدة ، فان الزمن الروائي ليس محدودا بهذه الدورة الطبيعية الواحدة .

وكما هو متوقع ، فان مثل هذا البناء الحامل لتسل ذلك الطموح لا يكتفي من الحلول الفنية بأيسرها . ان الحلول المألوفة أو المستهلكة ، والتي تؤخر التخييل لصالح التارخة لم تعد تفي بحاجات الكتابة الروائية المغامرة ، الكتابة المجددة والمجربة واللاثبة على تاريخ بهي للبشر . وكتابة حيدر حيدر قوية النسب لذلك كله (٢) . فماذا فعل في هذه الوليمة وهذا النشيد اذن ؟

لقد تابع أولا سعيه القديم وأسلوبه الاثير في تجديد دم الكتابة الروائية ، وأعني ، اللعب باللغة ، ان صح التعبير . انه يستمين من جديد

---

(١) على سبيل المثال انظر معالجتنا لهذه النقطة في رواية (محاولة للخروج) لعبد الحكيم قاسم وذلك في كتاب : وعي الذات والعالم ، دار الحوار ١٩٨٥ ، الفصل الاول .

(٢) انظر دراستنا لاتجربة الفنية في روايته ــ الزمن الموحش ــ وذلك في كتاب . الرواية السورية ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٤٥ ــ ٥٢ .

على رسم الاجواء والمواقف وتكوين الشخصية باللعب اللغوى واذا كانت كثيرة المقامات التى تفترض بلغة الرواية ان تتخذ طابعا شخصيا او سمة ذاتية ما أو تتخذ صيغة جدالية فيما تزخر به الرواية من طروحات .. فان الكاتب يدع التوشية الشعرية للغة جانبا ليستجيب الى المقتضى اللغوى الخاص . ومثل هذه الصنيع تراه يخفف من (وطأة) الفكرية التى بنوء بها الحوار أو مقاطع المذكرات أو المقاطع التى (تحوصل) مرحلة ما من مراحل الرواية .

كما ان هذا الصنيع يخفف من وطأة النهزات ماالومانتية المؤرخة . ففى مثل هذه المقامات تنخفض عادة درجة حرارة الجو الروائى . تثقل الحركة الروائية ، ويستغل الموقف المؤرخ أو الايديولوجى فى النص ليؤكد حضوره ويرسل خطابه . لكن لحيدر طريقته اللغوية فى مقاومة ذلك ، وفى توفير اذاه على الرواية وهى عين الطريقة التى يتوسلها للتخفيف من أذى الظهور القوى للسارد فى هذه الرواية وفى أعماله عموما .

اللغة هنا ليست لعبا مجانيا ، ولا مهارة سيركية . ليست اداة توصيل بالمعنى النفعى المباشر والفج لكلمة ، كما انها ليست أداة تخييل ضبابى أو هلامى تغلق عالم الرواية . اللغة هنا ـ وهذا ما ينبغى توكيده عامة ـ تفتح آفاق التخييل وتطلق أشرعة عالم الرواية(١) ، فلا تغدو المسألة لعبا بالمفردات والمجازات وحسب . والمهم هنا بقدر ما هو توصيف لغة رواية محددة أو كاتب محدد أن نتحرز من جهتين : الأولى ان ياسر الأسلوب الكاتب ، فلا يستطيع منه الفكاك مهما كان المقام وتباينت التجربة ، اى ان لا تنسجم التجربة اللغوية فى النص مع التجربة الفنية بسائر ابعادها ، مع تجربة الحياة التى تقدمها الرواية . ولا يعدم المرء فى أعمال حيدر حيدر ، ومنها هذه الرواية ، المواقع التى تفتقد فيها التجربة اللغوية الثرة والمميزة للكاتب انسجامها مع كلية العمل . لكن الكاتب بمهارة الحاذق وبموهبة الفنان لا يفلت الزمام . ولعل التفصيل فى هذه النقطة فى مقام آخر أن يكون هاما للكاتب ولسواه ممن تعلو حماستهم اللغوية فوق مستويات كلية أعمالهم . سواء أكانوا ممن يطرحون ذلك اخلاصا للفن او تقزيما لاجتماعية ومعرفية الفن أو لسوى ذلك من الأسباب .

---

(١) ننوه خاصة بالفصل المعنون بـ (ظهور اللوناثان) ، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٩ ، فهو علامة شديدة الاصوع فى التجربة اللغوية فضلا عن التخييلية .

وهذا ما يقودنا الى النقطة الثانية التى ينبغى التحرز منها . وهى تخص الكتــاب والنقــاد ، وأعني (تعددية) اللغة ، وصولا الى تعــددية الأساليب ، ان فى أعمال الكاتب المفرد أو فى أعمال الكتــاب ، أو فى النص المفرد أيضا · وربما بدا هذا التحرز تحصيل حاصل ، الا أن توكيده مهم كلمــا كان القــول فى صــدد تجربة مميزة ، غاوية ومستفزة ، كتجربة حيدر حيــدر اللغوية ·

ولسوف نرى عما قليل فى لغة (بيروت بيروت) لونا آخر من التجربة ، يكاد يناقض اتجاه تجربة (وليمة لأعشاب البحر) مئة وثمانين درجة ، ومع ذلك تظل لهــا خصوصيتها وامتيازها ·

لقد عانت تجربة حيدر اللغوية خلال اعماله القصصية والروائيــة المتتالية من شرك الانشاء ، وما يتصل بذلك من تضبيب وتهليم الرؤية ، ولكنها كانت معاناة البناء المتواصل ، التحكى المتواصل الذى وصل بالرواية الاخيرة الى فسح جديدة · والاختيار اللغوى المناقض الذى نرى لصنع الله ابراهيم خلال اعماله المتتالية ايضا عانى من شرك السردية الصحافية ·

فاذا كانت (الادبية) فى تجربة حيدر اللغوية شركا ، فان (اللاادبية) كانت الشرك فى تجربة صنع الله ابراهيم · لكن الرؤية هنا لم تتهلم أو تتضبب جــراء ذلك ، بــل على العكس ، كانت تجمــل نفــس المؤرخ أو الايديولوجى اكبر ·

وكما فى تجربة حيدر حيدر نرى ان المعاناة اللغوية لدى صنع الله ابراهيم كانت معاناة البناء المتواصل التحدى المتواصل الذى جعل للغــة العادية البسيطة المباشرة والخارجة على مألوف (الادبية) جعل لها ادبيتها الخاصة هى الاخرى ·

الى جانب (اللغة) مارس حيدر حيدر فى هذه الرواية لعبا فنية اخرى ، مختبرة فى تاريخ هذا الفن ، قديمة وجديدة · وفى رأس ذلك نرى لعبة المونتاج السينمائى التى يسرت تنسيق علاقة التخييل بالتاريخ عبر تجزئة وترتيب المشاهد وتقديم الاحداث · وقد جرى ذلك دون مبالغة أو تعقيد ، وبأيسر سبيل ، حتى ليبدو ان اجراء التوازى بين التخييلى والتاريخى والتــاريخى هو الذى يغلب ·

ومن قبيل هذا اللعب ايضا نرى الحيلة السينمائية الاخرى : الفلاش باك ، والتى تتناغم مع المذكرات توفيرا لتغطية المــاضى الزاخر المديد لكل من مهدى جواد ومهيار الباهلى وفلة بو عنابة ·

ان هذه الشخصيات الثلاثة ومعها آسيا لخضر ، هي التي تشغل بصورة اساسية مساحة الرواية · الرجلان لاجئان عراقيان الى الجزائر ، والمرأتان جزائريتان · آسيا ابنة شهيد ، شابة تتعلم العربية على يد مهدى ، وفلة مناضلة قديمة ، عاشت في لجة الحرب ما قبل الاستقلال ، وفي لجنة التشكيل الجديد للسلطة الاستقلالية ، تكسر الاقانيم السائدة في السياسة والجسد والاجتماع ·

عبر الفصول الاربعة المأزومة لواحدة من دورات الحياة (الطبيعية) تحيا هذه الشخصيات الاساسية جملة من الاحداث اليومية الحادة ، ويكون الماضي الزاخر المحبط دائم الحضور ·

والد آسيا ورفاقه وتفاصيل الكفاح ضد المستعمر الفرنسي والاقتتال على السلطة بعد الاستقلال والتحولات العميقة في البنية الاجتماعية ، هذا من الجزائر ، ومن القطب العربي المقابل ، من العراق ، ازمة الحزب الشيوعي والمعارضة للنظام الاستبدادي ، الانقسامات وحرب العصابات في الاهوار والتحولات العميقة في البنية الاجتماعية جراء التتشكيل الجديد ايضا للسلطة ·

هكذا تتفاعل سنوات الجمر الجزائرية والعراقية ، سنوات الجمر العربية الامتياز ، فيكون ذلك اللحن الجنائزي الذي يؤبن مرحلة بكاملها في دنيا العرب ، وهو اللحن الذي يعطي للرواية عنوانها الثاني المثبت على غلافها (نشيد الموت) ، وهو ايضا عنوان احد فصولها (ص ١٩٥ ـ ٢٢٤) ·

الشخصيات الاساسية اذن اربعة · وفصول دورة الحياة التي تقدمها الرواية اربعة · هذه الفصول محمولة باسمائها في الرواية : الخريف ـ الربيع ـ الصيف ـ الشتاء··

وفي الرواية اربعة فصول اخرى جاء موقعها فيما بين الربيع والصيف هي :الاهوار ـ الحب ـ نشيد الموت ـ ظهور اللوياثان · هذه الارقام الزوجية تحيل في النهاية الى بالثنائية ·

وتقصيها من الاهمية بمكان لانها تنظم البناء والشخصيات تنظم عالم الرواية · ان الثنائية هنا تتجلى بكل يسر وقوة ثنائية صراع الازدواجية · والثنائيات : المستبد والشعب ، الحب والمعوق ، الجسد والتشويه ، آسيا وزوج امها ، فلة والرجال المناضلون والحاكمون ، يزيد ـ زوج لا فضيلة والدة آسيا ـ والسلطة ، مهيار والحزب ، مهيار ايضا ·

الخريف والربيع ، الشتاء ، والصيف ·· ولنتابع : المجلس والسرد ، الماضي والحاضر ، التخييل والواقع ، الفن والايديولوجيا ·

بين هذه الثنائيات ما هو صراع حياة أو موت ، وبينهما ما هو صراع اخصاب وجدل . الاستقطاب نهائى بين النقيضين : اللوياثان وزمانه السياسى والدينى والجنسى ، وتلك الشخصيات وزمانها . وهذا الاستقطاب لا يكون الا فى المنعطفات التاريخية ، فى الذرى الحادة حيث تعلن الرواية شهادتها .

لقد جاء تخطيط الهيكل العام للرواية على هذا النحو :

١ ـ **الخريف ص ٧ ـ ٦٠ .**
٢ ـ **الشتاء ص ٦١ ـ ٩٠ .**
٣ ـ **الربيع ص ٩١ ـ ١٣٠ .**
٤ ـ **الاهوار ص ١٣١ ـ ١٦٠ .**
٥ ـ **الحب ص ١٦١ ـ ١٩٤ .**
٦ ـ **نشيد الموت ص ١٩٥ ـ ٢٢٤ .**
٧ ـ **ظهور اللوياثان ص ٢٢٥ ـ ٢٣٩ .**
٨ ـ **الصيف ص ٢٤٠ ـ ٣٧٨ .**

عند فصل الربيع جاءت الدورة الاخرى للحياة المتوجة باللوياثان العربى ، لا العراقى وحسب .

المتابعة فى الضيف الجديد اللاهب هى جماع ما مضى وقد تقابلت فيه الاطراف وجها لوجه . الوجهان الخصمان لابد لاحدهما ان يلغى الآخر . الوجهان الصديقان لابد لهما ان يندغما حبا وجنسا ودفاعا .

شىء هو من التعبير السياسى الصارخ ، وشىء من الخرافة . شىء هو من صراع اجتماعى تاريخى شديد العيانية والمعاصرة ، وشىء من البدائية الموغلة فى الطبيعة والتوحش .

انها اسطورة ، اجل ، لكنها اسطورة جديدة ، اسطورة تاريخية ، ان كان لهذا التعبير متسع .

اين هو الواقع وأين هو التخييل هنا ؟ هل الواقع فى الصيف والخريف والربيع والشتاء ام فى الاهوار والحب والموت واللوياثان ؟ هل التخييل فى هذه ام تلك ؟

للجواب فى شهادة الرواية ورؤيتها ، الجواب فى طريقتها فى الادلجة كما فى خطابها المضمر والمعلن : اعلان الاسماء ، اعلان قيامة الصراع الاجتماعى ، والبشارة مرهونة بالبشر ، بالواقع الاجتماعى بكسر القدسية الزائفة فى الاسرة والشارع والحزب ، بحمل السلاح وتفجير الطاقات جميعا .

موقف شعرى أو ماارادف ذلك ، هو . وهو موقف ملموس جدا بالنسبة للمواطن العربى الذى اطبق على عنقه الخناق ، هو موقف ملموس للمواطن العربى فى سنين محدودة وفى بقاع محددة ، ولذلك فهو موقف تاريخى يرسمه جدل الواقع والتخييل والايديولوجية فى هذه الرواية ٠

* * *

ثمة فئة من الشخصيات التى يخلقها نص ما ، فيتحقق لها الخلود الذى يطمح به الانسان ٠ ومن تلك الفئة تبدو فلة بو عنابة وآسيا لخضر بما يتوفر من استواء (الخلق) ٠ مثل هاتين الشخصيتين من بين شخصيات الرواية لا تموتان ٠ انهما تقيمان مع المتلقى ما اقام ٠

وكما ان من بين البشر ثمة اسماء ... ... فى ذاكرة التاريخ الرسمى وغير الرسمى ، فان من بين مخلوقات الروائيين عبر تاريخ الرواية أسماء تنحفر فى ذاكرة التاريخ ، وخاصة التاريخ غير الرسمى رغم كل المنجزات التى يتبتوج بها هذا القرن ٠ ان بعض مخلوقات دوستويفسكى وفلوبير وهوغو وغوغول وهمنغواى وتوماس مان ونجيب محفوظ وكاتب ياسين وعبد الرحمن منيف وحنا مينه وسواهم كثيرون ، لا تفتأ تحيا معنا رغم العقود والقرون ٠ وهذا ما عنيته بخلود الشخصية الروائية ٠ وهذا ما ازعم ان فلة بو عنابة ، تحمل علامته ، وبدرجة ادنى : آسيا لخضر ٠

لا يتحقق الخلود للشخصية الروائية بفضل اطروحاتها أو خطابها الأيديولوجى ، بل بفضل غناها الانسانى وفاعليتها فى تحريك العالم الروائى ٠ وقد يكون من ذلك الخطاب الايديولوجى وقد لا يكون ٠ وبالطبع ، فاذا لم يتوفر لمثل هذه الشخصية عالم روائى خاص ينميها بقدر ما يستوعب غناها وفاعليتها فان حياتها تختزل ٠

مقابل فلة وآسيا نرى مهدى ومهيار بشرا آخرين ، قد تصادف رغم كل ما يمكن تحديده من خصوصيتهما امثالهما فى أعمال اخرى، خاصة ان شخصية المثقف السياسى اليسارى المهزوم وغدت أبرز شخصيات الرواية العربية فى العقد الاخير (١) ٠ لقد توفرت لمهدى ومهيار الفاعلية ، لكنها كانت محدودة

---

(١) انظر دراستنا لبطل الياس الديرى فى روايته (عودة الذئب الى العرقوب) ولبطلة حميدة فى روايتها (الوطن فى العينين) وذلك فى كتاب وعى الذات والعالم ، مذكور سابقا الفصل الثانى .

بحدود الماضي ، وموقوفة على كل من المراتين · عما من (لحم ودم) حقا لكن هذا الحد والوقف وغلبة الخطاب الايديولوجي عليهما في مثل هذا السياق الروائي هنا اثقل كيانهما ·

ويبدو ان حجم الرمان على الخطاب الايديولوجي قد جعل الكاتب المتلطي خلف السارد ، والواقف بكامل قدرة وبهاء الخلق في السماء السابعة القصية لعالمه ، يختار الشخصيتين المثقفتين في الرواية لتأدية رسالته كحامل اساسي · وهذا ينقلنا الى نقطة اخرى ·

ان هم الادلجة هنا ينضاف الى هم التأرخة · وهما معا من التحديات التي يواجهها التخييل اذ يواجهانه بالمرجع ، بالواقع الموضوعي وبالكاتب نفسه ، واذا كانت بعض الشخصيات الروائية ـ بل بعض النصوص ـ تقول قولها الخاص وترسل خطابها الايديولوجي بمعزل عن الكاتب ـ وهذا ما لا يتحقق الا في النصوص المستوية الخلق ، فان الامر غير ذلك في هذه الرواية و في الكثير سواها ، اذ ان الكاتب المتلطي خلف السادر يحرص على ان يدلي بدلوه على استحياء أو بوقاحة · وينوء النص هنا ، ان لم يتحل الكاتب ببراعة فنية وبدرجة عالية من الديمقراطية مع خلقه · كما ان التناقض يظهر هنا ان كان للكاتب خطابه الخاص الذي لا ينسجم الى درجة كافية مع خطاب بشر الرواية ·

هذان المحذوران تجاوزتهما (وليمة لاعشاب البحر) سواء بفضل درجة انسجام خطاب الكاتب مع مهيار ومهدي ، أو الخطاب المتشكل من فاعلية فلة وآسيا ، أو التمكن من (الحرفة) الروائية ·

هكذا جاءت الرواية كجرد وكتصفية لمرحلة بكاملها ، من صنع الاستقلال وتجديد البناء الاجتماعي والممارسة النضالية في الاحزاب الشيوعية والفصائل اليسارية وليل التزوير والاستبداد من كل لون · هكذا جاء نشيد الموت ليؤبن مرحلة بكاملها ويفتح الصفحة على ابواب مرحلة جديدة يبدو فيها ميدان الصراع مليئا بجثث الشهداء والضحايا والمنهوكين والمقدسات والاصنام ·

انها وليمة الاعشاب البحرية فماذا من بعد ··· ماذا من بعد ؟ هوذا السؤال الذي ينطلق من فضاء عالم هذه الرواية ماتكا وخاضا · انه النفير ·

ان مقاربة هذه الرواية في جزء أو آخر منها سوف توقع في وهم كبير · ورغم ان فيها ما يغري بذلك · لكن الجريرة الدنيا لن تكون فقط تشويه جمالياتها وشرخ عالمها وتدمير بنيتها الكلية الشديدة الانسجام والتماسك ، حتى في مواطن اغرائها بالمقاربة الجزئية ·

انهـا بمنطقهـا المتماسك ورؤياها المنسجمـة تطلق يقينيـاتها في الخصم ، فهي شديدة الانحياز ، ولكنها ليست عصبوية · انها تمد لسانها الى مرحلة ، ولكن ليس بالشماتة والتفجع حد المـازوخية ، مما ألفنا في العقدين الاخيرين عبر نتاج عدد كبير من الادبـاء الذين اقبلوا على سني البرجوازية الصغيرة بمدها وجزرها ، يكتبون من الداخل في حالة لا تخلو من المـأساوية ، خاصة اذ يكبر الوهم بان هذه الكتابة تأتي من الخـارج وفي بعض نتاج حيدر حيدر نفسه السابق ما يتصل بذلك ·

ان رسم الموقف الجذري من كل ما يضج به الواقع الموضوعي هو خطاب هذا التخييل هنا · والمستقبل اذن يؤسس على هذا الموقف · وبالمقارنة الجزئية أو الملامسة السطحية سوف تبدو رؤية الرواية وخطابها يسراويين أو طفوليين الى آخر ما يمكن ان يرسل في هذا المقام من نعوت · ان القصور أو العزوف عن تشخيص وتمثل البنية الكلية للنص مثل افتقاد النص لتلك البنية ، يستويان في السلب ، ابداعا أو نقدا أو قراءة (١) ·

بيروت بيروت :

هذا شكل آخر لطموح الروائي في ان يكون مؤرخا · ولنسارع الى التوكيد ان الامر هنا ، كما في الرواية السابقة لحيدر ، لا يتصل بحديث الرواية التاريخية كما عرفت منذ سيدها والتر سكوت حتى جورجي زيدان أو فارس زرزور (٢) ·

يقول صنع الله ابراهيم في مقابلة معه : « المؤرخ الجيد هو الروائي · وانا اتصور ان الكاتب الروائي يستطيع ان يجعل روايته تاريخا »(٣) ·

وللكاتب تجربة خاصة وهامة في التارخة الروائية عبر روايته نجمـة اغسطس ، يتابع تعميقها في روايته الجديدة ، ولكن على نحو آخر · التوسل للتارخة في الروايتين هو غالبا بما يبدو اكثر عناصر التجربة مجاجة في عمل تخييلي ، واعني : الوثيقة والوثائقية · ولكن الكاتب في الوقت نفسه يزج

---

(١) يشير محمد برادة في دراسته لهذه الرواية الى ما تتعمله من (معرفة) اليفا والى توازي وجدل المحكيين فيها: التاريخي والتخييلي والى بؤرة السارد،وهي اشارات رغم ايجازها في غاية الاهمية كمقاربة لكلية الرواية . انظر : اليـوم السابع / ١٩٨٤/٦/١١ .

(٢) حول الأخير وتجديده لدم الرواية التاريخية العربية راجع ما ورد في كتابنا : الرواية السورية مذكور سابقا ص ١٣٧ ـ ١٤٨ ، ص ١٨٠ ـ ١٩٢ .

(٣) اليوم السابع ١٩٨٤/١١/١٢ .

بهذا العنصر فى غمرة النشاط والتجريب التخييلى ، مما يجعل اللعبة الروائية وادبية النص تحديا اكبر ورهانا وتجريبا اصعب · ولقد حق لنجمة اغسطس مع النجاح الذى كان لها فى ذلك ان تتبوأ مكانتها الخاصة فى الرواية العربية ·

اما فى هذه الرواية فقد تفاعل مع العنصر الوثائقى عنصر السيرية · وهذا التفاعل يشى للوهلة الاولى بقوة المؤرخ فى الكتابة ، وينازعها روائيتها · لكن صنع الله ابراهيم يجترح لاشكالات الكتابة الروائية التى يحاول حلولها فتأتى تأريخا روائيا ، تاريخا غير رسمى ، تاريخا جديدا للمهمشين وللقاع الاجتماعى الطامح للخروج من الاسر الجنينى ، من اسر الاجهاض والهامش والقاع ·

لقد كان للوثيقة شأن ما فى رواية وليمة لاعشاب البحر عبر كتابات بشير الحاج على وذلك النثار المتصل ببعض الشخصيات الغائبة / الحاضرة من الشهداء والزعماء · بيد ان الامر ظل فى حدود الحلول الخاصة التى اختارها حيدر لنهوض كتابته بعبء التأرخة الروائية ·

اما صنع الله ابراهيم فقد سعى مسعى آخر · انه يزود ــ بادىء ذى بدء ــ الناقد بعمود ثابت ، كما قال بيرسى لوبوك عن فلوبير · ولعل فى قراءة كلمات لوبوك هذه ما يفيد هنا : « ان فن فلوبير ــ فى كل الاحوال ــ يقدم المستوى الكامل والمحدد ، وليس ثمة خطأ أو سوء قراءة ، فهو ليس واحدا من أولئك الذين يقدمون وجوها متعددة ، عارضا بذلك المساعدة العامة لمختلف المذاهب النقدية ·

ذلك ان فلوبير له كلمة واحدة يقولها ومن المستحيل ان يكون لها اكثر من معنى واحد · وهو على هذا الاساس يؤسس نقطة فى عالم النقد · نقطة تلائمنا جميعا ونستطيع ان نرجع اليها فى أى وقت ونحن على ثقة تامة بان موقعها هو نفسه من وجهة نظر أى شخص آخر (١) ·

صنع الله ابراهيم لا يعول فى هذه الرواية على المجاز أو الاسطورة أو فنون اللعب اللغوى الاخرى سبيله الى التخييل سبيل آخر · انه يعيد بناء الواقع الموضوعى فى ادق تفاصيله وجزئياته ·

فالرواية هنا هى الواقع اليومى كما يفضل ان يعبر الكاتب

---

(١) من كتابه صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ ، ص ٦٤ .

بنفسه (١) · انه بلغة باختين ـ اذ يكتب الرواية ـ انما يكتب ملحمة الحياة اليومية التى نرى كتابا ونقادا آخرين يرفضونها ويأنفون منهـــا ويصمونها بالابتذال (٢) · فالتخييل بحسبان اولاء ، والادبية ايضا ، هما انزياح محدد عن الواقع ، انزياح فى (المـادة الخام) وانزياح فى اللغة · اما فى الانزياح الاول ، فليس انتاج صنع الله ابراهيم وحده ما يدحض هكذا ادعاء ، بل انتاج الكتاب عبر التاريخ ، الكتاب غير النخبويين ·

واما فى الانزياح الثانى فتحديده فى خط واحد هو قص للامداد الابداعية والتخييلية وقسر فى التعبير هو حد وتحديد للادبية ينم عما بين دعـاته وبين الديمقراطية من بون ، مهما كانت البراقع ، فالامر ليس رهنا بيافطة الشعبية والديمقراطية مقابل النخبوية والقمعية ، الامر رهن بالممارسة ، بالانتاج نفسه ·

فى لغة صنع الله ابراهيم انزياح ما ، ضمن الامداء التى يعينهـــا الانزياح · ومن هذا القبيل نفهم عناية صنع الله ابراهيم بما يكل انجلوا فى (نجمة اغسطس) الذى لم يكن يعبأ بالاساطير ، فيما كان الواقع هـو الذى يجتذبه ·

انها ممارسة ما للاقتصاد اللغوى · وهذا لا يعنى ان ممارسة اخـرى تحتفى بالمجاز أو الترميز أو الاسطرة أو ما يراكبه اللعب اللغوى هو بالضرورة ضد الاقتصاد اللغوى · فالهدر اللغوى الذى يترتب على الانشائية أو مجانية السرد شىء والوان الادبية المعنية حكما بالاقتصاد اللغوى شىء آخر ·

انها ممارسة ما للتخييل ، وللاقتصاد اللغوى ، ممارسة لا تزيد أو تنقص فى معيارية الادلجة التى تمارسها الكتابة الروائية كما قد يتوهم البعض · فليس النص الروائى الذى يتوافر على درجة اكبر من الانزياح أو درجة اقل من حرف الكلام عن موقعه الاصلى الى موقعه النصى ، ليس

---

(١) يقول فى المقابلة المذكورة قبل قليل : (الرواية هى الواقع اليومى بكل عناصره مضاءة قدر الامكان بآخر ما توصلت اليه الابحاث بالنسبة للحياة الاجتماعية والسياسية والاكتشافات العلمية ...) وفى هـذا المعرض نفسـه يعبر الكاتب عن نفـوره من الاساطير . بالمقابل نشير الى المشهد الاسطورى الذى تقدمه وليمة لاعشاب البحـــر ص ٣٢٤/٣٣٦ .

(٢) ومن أمثلة ذلك ما كتبه محى الدين صبحى عن رواية هانى الراهب الف ليلة وليلتـــان .

بالضرورة اغنى أو افقر فيما يخص الادلجة · وهو ليس بالضرورة اسهل أو اصعب ايضا من هذه الناحية · فلغة الرواية هى ذلك الانزياح نحو التكوين الجديد لها كملامات ، وهذه العلامات ايا كانت هى كون ايديولوجى كما يذهب باختين ـ مرة اخرى ـ بيد ان بناء النص الروائى بكليته ليس هنا وحسب ، فاما ان يكون أو لا يكون ·

قد تكون للنص الروائى مراهنة لغوية ما ، لكن ادراكها لا يأتى الا باعتبار العناصر التى ينهض بها النص بجملته ، ام انه ليس بالنص الا مراهنة واحدة ؟

ان الخطاب الذى ترسله (بيروت، بيروت) جنيس ذلك الخطاب الذى ترسله (وليمة لاعشاب البحر) فهذه ايضا تقذف بسائر المحرمات عرض الحائط ، تهتك قدسيتها · وهى اذ (تؤرخ) لمرحلة مصيرية حقا (الحرب الاهلية اللبنانية) فانها تقوم بما سميناه فى رواية حيدر حيدر بالجرد والتصفية ، مع الجميع ، مع الخصم والصديق ، مع النفس ، وترمى فى النهاية بالمرء على ابواب مرحلة جديدة ، يبدو فيها ميدان الصراع ملآن بالجثث والمنهوكين والمقدسات والاصنام ·

انها الوليمة البيروتية فماذا من بعد ؟ هو النفير ايضا وايضا ·

وصنع الله ابراهيم اذ يفعل فى هذه الرواية ما نشخص فانه لا يتلطى خلف السارد · هو يمد لسانه كراوية ، ككاتب يحمل ذلك الاسم فى وجه المرحلة اياه (١) ·

يعلن رؤيته وموقفه الجذرى من كل ما جرى وما يجرى فى لبنان · ولا يحد شغله بعقد الحرب الاهلية المنصرم ، ولا يحده ايضا بظاهر الحدود الجغرافية ·

فحرب لبنان حرب عربية ودولية ، بالقوة وبالفعل · ولبنان بؤرة المخاض العربى العسير ·

زمن بيروت هو زمن عربى بالقوة وبالفعل ، وهذا اساسى جدا فى رؤية

---

(١) نذهب الى ذلك لان بطل الرواية وهو راويتها بظل مغفل الاسم ، عكس ما يعنى اخذ الامر هنا على مواهنه . ويؤيد ما نذهب اليه النثار الفنى فى الرواية والذى يشى بالسيرية .

الرواية · ان الحرب الاهلية اللبنانية كما الثورة الجزائرية قبل الاستقلال وبعده ، كما حرب العصابات فى اهوار العراق ، حوامل لمفردات هاته العقود العبية المنصرمة من النصف الثانى لهذا القرن ، بكل ما انطوت عليه من انقلابات وهزائم وصراعات وانقسامات فى جسم المعارضة ، ومن تورم سرطانى فى جسم الاستبداد مما تتوج باللوياثانات وليس اللويثان الوحيد أو الاوحد · وجملة هذا كله هى ما تحدد نقاط البدء فى المشروع العربى الجديد ·

ولنمعن فى ان اعلان هذا المشروع ليس هذه المرة ـ كما جرت العادة ـ بنشيد احتفالى ، بل بنشيد الموت الذى تطلقه الروايتان (١) ·

لقد آن الاوان كيما تخرج الكتابة العربية من الاسر العام الذى يتفاقم سنة بعد الاخرى تكبيله لنا آن الاوان لان يعاد الاعتبار الاقوى فى الكتابة ـ وليس الرواية وحدها ـ لليومى وللانتقادى · وفيما يخص الرواية ، فان ممارستها ـ كما عبر فيصل دراج فى استقرائه للدلالة النظرية لهذه الممارسة **هى ممارسة التحرر من القسرى ، من اليومى ، هى اعادة كتابة اليومى فى وعى متحرر وفى كتابة متحللة من قواعد اللغة الرتيبة والتحرر من اليومى يعنى تجاوز القائم والموروث ، كما يعنى اعادة تركيب علاقاتهما ، والابتعاد عن المثال المقدس والالتصاق بحركة الواقع والنزوع نحو افق مفتوح ·**

فالكتابة الروائية لا تستقيم ـ يتابع دراج ، ونضيف : الكتابة عامة ـ الا فى فضاء اجتماعى متحرر ، او فى سياق يعتنق التحرر مرجعا وحيدا · وبما ان الكاتب العربى لا يكتب فى ذلك الفضاء الاجتماعى المنشود ، فليس له ان كان صادق الادعاء فى حداثيته وتقدميته الا ان يكتب فى سياق اعتناق التحرر مرجعا وحيدا ، وسواء أكان هذا التحرر اقتصاديا ام سياسيا ام جنسيا ام ثقافيا ···· فالتجزئة هنا واحدة من الكذبات الكبرى التى تعرقل مسار الكاتب والتاريخ وتجعل الكتابة كذابة ـ على الوزن نفسه ·

***

تتصدر رواية (بيروت بيروت) خريطة لبيروت واخرى للبنان · فالمكان هنا هام الى درجة التوثيق بالخريطة · خريطة لبنان تتصل بالاطار

---

(١) وهو من حيث بنيته وجوهر الرؤية ما تطلقه رواية يحى يخلف الجديدة التى تحمل اسم (نشيد الحياة) انظر مقالنا (النشيد) فى جريدة الوحدة ، اللاذقية ١٩٨٥/٢/٥ .

العربي المحدد بالعواصم ، وخريطة بيروت ترسم الازقة والشوارع والساحات وخطوط التماس والمساحات الطائفية والحزبية ٠٠٠٠ ولقد قلنا ان لبنان بؤرة ، وبيروت بؤرة لبنان ٠ ولان الصراع صراع حياة أو موت لسائر الاطراف واطراف الاطراف ومن خلف الجميع ، فان المكان هام الى درجة الوثيقة ٠ ان الصراع على الزمان هنا هو صراع على المكان ايضا ٠

أثر الخريطة نلتقي الراوى مغادرا مطار القاهرة ، حاملا مخطوطة كتابه الجديد الذى يسعى الى نشره فى بيروت ٠ الراوى يروى بضمير المتكلم ، ويحرص منذ الخطى الاولى الى توظيف الوثائق الاخرى ، فيقدم عبر المقتطفات الصحافية معلومات أولية عن الحرب الاهلية اللبنانية(١) والتى لا نلبث أن ندرك أنها هدف رحلة الراوى ، وليس فقط نشر مخطوطته ٠

يلتقى صاحبنا بوديع مسيحة صديقه عهد الدراسة ورفيق السجن والذى يعمل فى بيروت منذ سنين وبالسرد الهادئ البارد يعرفنا الراوى على صديقه ، كما سيعرفنا على سواه ممن يشغلون أيامه المعدودة فى بيروت أو ممن تستدعيهم هذه الايام من ماضيه ٠ وبالسرد اياه يعرفنا الراوى أيضا على الحياة اليومية فى بيروت ، كما يشيد بنيانه الروائى لتاريخ الحرب ، من الجنوب الى الشمال ، من حرب ١٩٦٠ حتى اليوم (٢) ، من دمشق الى القاهرة ، ومن تل ابيب الى واشنطون الى موسكو ٠٠٠ الاسلوب هنا كما شبهه أحدهم حقا جينس ذلك الأسلوب الذى كان المؤرخ العربى القديم يسجل به الاخبار والاحداث ، الصغيرة والكبيرة ، المصيرية والعابرة ، فتراه امام كل أمر لا يتحرك له ساكن ، فكأنما قد من حجر ٠ وبهذه الاسلوبية يبدو رواية بيروت بيروت ، وهو بطلها نسيج وحده فى الرواية العربية فى حدود ما أعلم ٠ انه مخلوق جديد ، يجترح خلوده على الرغم من كونه بلا اسم ٠ وسواء أكان فيه من خالقه هذه السمة أو تلك ـ فهذه الاسلوبية معهودة فى كتابات صنع الله ابراهيم السابقة الى مدى أو آخر ـ وسواء أصدقت الشيات السيرية أم كانت حركة تخييلية اخرى أوهمت الناقد ، فان رواية بيروت بيروت ـ بطلها ـ مثل

---

(١) ص ١١ ـ ١٤ ـ ٢٩ ٠

(٢) انظر السرد التاريخى الذى ينال من ايقاع الرواية ص ٥٨ ـ ٧٠ وانظر كذلك زيارة معرض الصور الممثلة لشتى حالات وأطوار الحياة اللبنانية . أنها حركة تذكرنا بحركة ميكل انجلو فى نجمة اغسطس : النهزة الفنية لمهمة تاريخية محددة ، ولذلك القول المضمر فيما يرسله من التاريخ .

فالة بو عنلية ، مثل احمد عبد الجواد ، مثل الطروسى ، مثل الزينى بركات ومصطفى سعيد مثل ايمّا بوفارى وراسكولينكوف وسائر أولاء الابطال الروائيين الذين يدخلون حياتنا ، ان قرأنا الرواية ولا مفر من احدهم من بعد · وذلك هو الخلود للشخصية الروائية ، مما تحدثنا عنه بصدد رواية حيدر حيدر ·

لم يكن الناشر الموعود فى بيروت · وهكذا بات على الراوى أن يدور على الناشرين مع متابعة المحاولة مع زوجة الناشر الغائب · وفى هذا السعى يزداد يقين الراوى من عهر سوق النشر ، فمن مدع للتقدم الى عميل لهذه الجهة أو تلك الى مزور الى ذلك العالم الاشبه بعالم المافيا · ويقود وديع مسيحة صاحبه الى المخرجة أنطوانيت التى تعمل وتكافح فى بيروت الغربية رغم نسبتها وأقامتها فى بيروت الشرقية ·

أنطوانيت تبحث عمن يكتب تعليقا على فيلمها الوثائقى ، ويبدأ الراوى العمل · يطلع على الفيلم ، ويشرع بتدبير ما يحتاجه للكتابة والتعليق · فليس ثمة سيناريو ولا أوراق مساعفة بين يدى أنطوانيت · ويكون الفيلم النهزة الروائية لتقديم تاريخ لبنان منذ أكثر من قرن كبوابة للهدف الأساسى : تاريخ الحرب الاهلية المندلعة منذ اكثر من عقد · والفيلم وثائقى ، ليس بلقطاته فقط ، بل بالمقتطفات التى يقدم من الصحافة والخطب ، حيث تذكر أحيانا المصادر أو لا تذكر ، بحسب الاهمية · ما قبل الفيلم يستغرق سبعا وسبعين صفحة من الرواية · ثم يبدأ تزاوجه مع حركات الرواية الاخرى الخاصة بالحياة اليومية وللراوى فى بيروت ، بالحياة اليومية لبيروت · السيناريو غير الجاهز ، والخطاطات الناقصة المبعثرة التى قدمتها أنطوانيت سوف يعوضها جميعها ما يسجل الراوى من لقطات الفيلم كى يستعين به على كتابة التعليق ·

وواقع الأمر أن ما يسجله الراوى هو سيناريو الفيلم · فنحن نغدو اذن أمام حركتين رئيسيتين : حركة السيناريو ، وحركة اليومى ، والتى تكمل سابقتها ، فتقدم ما لم يقدمه الفيلم ، وتضىء أحيانا وفى تمام الحركتين الرئيسيتين ، ومع الوثائقية التى تستدعى المرجع فورا وصراحة وبقوة ، يبدو الواقع الموضوعى أكثر غرابة · هذا الواقع هو كما يقول الياس خورى الغرائبى وليس النص · والتخييل ، لم يفعل هنا اكثر من أن يجمع نثار الاشياء ويكشف عن نسقها المضمر ، ولقد صدق من قال : الواقع اغنى من كل خيال ·

هنا . نعود ثانية الى خطاب الروايه . والادلجة فيها · فالروائى يقترح على انطوانيت تغيير نهاية الفيلم من تمثيلها للانسحاب الاسرائيلى بعد عملية الليطانى الشهيرة الى الوقوف عند الاحتلال :

« وقلت ان هذا الحل سيرتفع بالفيلم من مجرد تسجيل للاحداث الى مستوى الرؤية المستقبلية فاسرائيل وجدت لتنمو وتتسع وتبتلع » (ص ۲۰۹) ·

نحن نرى أن هذا القول من الراوى يومىء الى الرواية كلها . وليس الى حركة الفيلم · فالرؤية المستقبلية هى هاجس التسجيلية ، هاجس المؤرخ الموثق الذى ترك أعصابه فى الثلاجة · ولقد يبدو الحل الذى يقترحه الراوى على أنطوانيت خطابا أيديولوجيا عميلا ورؤية مستقبلية يائسة وتتضاعف خطورة ذلك بسبب اهمية حركة الفيلم فى الرواية وبسبب كون الحل الختامى للرواية من جنس الحل المقترح لنهاية الفيلم ، أى الوقوف عند أدهى ما يجرى وأشده ابهاظا . وليس العكس · ان الاجتزاء فى استقراء رؤية النص . وخطابه من الخطورة والتشويه بمكان ، وتصبح الوطنية خيانة . والجذرية تطرفا للنص - أى نص - قوله المعلن وقوله المضمر سواء أكانت درجة الانزياح فى لغته أو حركة تخييله على هذا النحو أو ذاك · ومن قول (بيروت بيروت) المعلن تمجيدها لبشر القاع الاجتماعى ، فلسطينيين ولبنانيين وعربا ، تمجيدها للحرية وللمقاومة · ولكن من قول الرواية المضمر - وهنا تاتى دلالة الحل المقترح لنهاية الفيلم وفحوى نهاية الرواية كلها - ان اسرائيل فى مناخ كهذا والذى نعيش لابد لها أن تنمو وتتسع · ولذلك الح الفيلم والرواية ككل على مستوى معلن القول على هتك الاستار الغليظة عن الاحزاب والزعماء والانظمة والمثقفين وشتى تجليات العطب ، أينما وكيفما تراءت ·

صنع الله ابراهيم يخرج بهذا الصنيع عن السائد فى الرواية العربية التى تمتح من الحرب . أى حرب فعلى الرغم من كثرة الحروب التى عاشها العرب على طريق الاستقلالات ، أو فيما بعد ذلك مع العدو الصهيونى ، وفيما بينهم عبر الحروب الاهلية ، فان النتاج الروائى كان - خاصة ماظهر منه قبل العقد الاخير - لا يذهب بعيدا فيما يمتح منه ، فى الحرب ، كاحداث أو كمناخ أو كعملية سياسية اجتماعية ·

ولعل التجربة الروائية الجزائرية هى الامتياز الانصع قبل أن يبدأ الانتاج الروائى العربى يخرج من ذلك الطابع الديكورى والديماغوجى فى

تعـاملـه مع الحرب ، حين اخـذ ما يتصل منه بحرب ١٩٦٧ يتتالى ، ثـم حين أخـذ يعود الى ما قبل تلك الحرب فى منـاخ ما بعـد ١٩٦٧ .

منذ عقـد ونيف شرعت بعض النصوص الروائية تتعامل بما هى تخييل لحرب بمـا هى واقع موضوعى ، بعيدا عن الديكورية والديماغوجية ، مما فتح للتخييل آفاقا أثرى للكتابة الروائية واستدعى أدلجة أخـرى ، ولا آخر ، خطابا آخر ، رؤية أخرى . وفى الأمر نفسه ليستمر التعـامل الروائى القـديم مع الحرب ، خاصة حرب تشرين / أكتوبر ١٩٧٣(١) .

ان عمل صنع الله ابراهيم ، فى هذه الرواية ينضاف الى أعمال الياس خورى ، الياس الديرى ، غادة السمان ، عن الحرب الاهلية اللبنانية(٢) ، ويحى يخلف عن الحرب الاهلية اليمنية ، ويوسف القعيد عن حرب اكتوبر ، ومحمد عيـد عن حرب أيلول ١٩٧٠ فى الاردن ، هذه الاعمال – وثمة سواها بالطبع ممـا لم نعـد – التى يجمعها قاسم تجذير الرؤية ، نشاط التخييل، الطلاق مع الديماغوجية ، وفى الوقت نفسه تعدد زوايا الرؤية وتنوع الخطاب الأيديولوجى وتنوع التجارب الفنية .

ثمة أمران نشير اليهما فى نهاية هذه الدراسة لرواية (بيروت ببيروت):

الأول هو ظهور الجنس الذى تحتفى به أعمـال صنع الله ابراهيم عامة بمظهرى الشذوذ من جهـة والعجز من جهـة أخرى ، الا فيما ندر . والجنس ، بما هو وقـدة الحياة والاستمرارية ، اذ يتمظهر غالبا بالعطب ، فاننـا نقرأ الدلالة فى تشويه الوقـدة (ليـا السحاقية) ، وفى ارتهـان العجز بالقضاء على التشويه . وفيما يخص النقطة الاخيرة ، نضيف أن

---

(١) من ذلك ما قدمه عبد السلام العجيلى (فى ازاهير تشرين المدماة) ، حنا مينه فى (المرصـد) عن حرب اكتوبر . وفيما يتصل بمسالة الرواية والحرب ، سبق أن قدمت بحثا مطولا بعنوان الرواية السورية والحرب ، مجلة دراسات عربية ، العدد ٢٢ – السنة ١٤ والعدد ١ – السنة ١٥ وعن الانتاج الروائى المتصل بالحرب الاهلية اللبنانية ، انظر دراستنا لرواية غادة السمان (كوابيس بيروت) فى كتاب الرواية السورية مذكـور سابقا ، ص ٥٣ – ٧١ ، ودراستنا لروايتى حميدة نعنع (الوطن فى العينين) والياس الديرى (عودة الذئب الى العرقوب) وذلك فى كتاب وعى الذات والعالم ، مذكور سابقا ، الفصـل الثالث .

(٢) وأيضا رواية الكاتب المصرى شوقى عبد الحكيم (بيروت البكاء ليلا) ، شركة كاظمة ، الكويت ١٩٨٥ ، وبطلها – روايتها – كاتب مصرى يقطى شطرا من (حيـاة) الحرب اللبنانية أثناء اقامته فى بيروت ...

الراوى الذى يبدو عاجزا طوال الوقت مع ليـا ، لا يستوى له الأمر الا حين يقبض على عنقها فى آخر محاولة • ولكن قبل أن ينتعظ تدفعه بعيدا وتفر • هل هو شذوذ الراوى أيضا ؟ ساديته ؟ أم أنه ـ وهذا ما نقرأه من دلالة ـ حركة تخييلية بارعة ترمز الى أن لا وقـدة للحياة ، لا استمرار الا بالقضـاء على ليـا ، وهذا ما لا يزال احتمالا ، على الرغم من المحـاولة الخائبة التى تنتهى بهـا الرواية الاحتفـاء الآخر بالجنس نراه أيضا فى (وليمـة لأعشاب البحر) وفى أعمال حيـدر حيدر الأخرى •

وفى هذه الرواية تحول دون آسيا ومهدى دوما الحوائل • أما قائـد معركة الأهوار فان الاخفـاق الذى يسكنه ولوثة حرب العصابات والطوباوية الثورية اللتين تسكنانه أيضا ، تحول جميعـا بينه وبين الجنس ، تأتى على جسده ، ولا يكون البرء الا على يد فلة •

الجنس هنـا غيره فى (بيروت بيروت) • هنـاك هو مبـاح لكنه مشوه • وقـد اتخـذ فى تجليه الاساسى عبر علاقة ليـا بالراوى ذلك المسار الدلالى الذى رأينـا • أما هنـا ، فالجنس كما الحب ، نشدان محـاصر ومقموع بالتخلف وعقـدة الجزائرى من الغريب ـ وأس العقدة الاستعمارى جلى ـ وعقـدة المثقف الثورى من ماضيه وخلخلة بنيانه النفسى • الجنس هنا كمـا الحب علامة الصحة المحاصرة المهددة • والمرأة ، لا الرجل ، هى المحـرك نحو تحقيق ذلك النشدان • هكذا كانت آسيا وفلة ، لا كما كانت ليـا •

الامر الثانى الذى نود الاشارة اليه هو أن كلا من الروايتين تعولان على الحوار تعويلا كبيرا وفيهما نرى محاولة للتطعيم بعامية قطر غير الذى ينتسب اليه الكـاتب • فحيدر حيدر يوشى حوار الشخصيات ـ والسرد أحيانا ـ بالعامية الجزائرية ـ وما فيها من تفرنس ـ وبالعامية العراقية •

وهو كاتب سورى • وصنع الله ابراهيم يوشى الحـوار بالعـامية اللبنانية وهو كاتب مصرى • أما الغـالب لدى الكاتبين فهو تلك الفصحى المبسطة التى اكتسبت بالتوشية بالعاميات نكهـة خاصة ، فى الوقت الذى ظل فيه التناول ميسورا رغم الحدود التى تشيدها العاميات • ولعل هـذه المحاولة أن تحظى بالاهتمام ازاء المحاولات الغـالبة فى الرواية العربية ، اذ يأتى الحوار بالعامية المستغلقـة على ساكن قطر آخر كما لدى الطيب صـالح أو فؤاد التكرلى أو العـديد من كتـاب أقطـار المغرب العـربى • أو قـد يـأتى الحـوار بالفصـحى المتعـاظلة التى تزيف الشخصيـة

الروائية · ويبقى فيضما نرى للعامية المصرية وسط ذلك كله موقع خاص ، بسبب يسر تناولها فى سائر الاقطار العربية ·

* * *

لقد عاد الراوى من بيروت دون أن يقع على ناشر ينشر له مخطوطته، لأنها ـ كرواية حيدر حيدر ـ لا تعرف ذقنا ممشطة ولا تترك لها صاحبا · والراوى نفسه يصف مخطوطته بأنها كتاب اباحى ، اما الاباحى الذى نرى فهو بيروت بيروت ووليمة لأعشاب البحر · وليس المعنى بالتأكيد حصر الاباحية ببعد جنسى · فالاباحية هنا فتح سائر الملفات واعلان كافة الاغوار النفسية والجسدية · هذا ما مارسته الروايتان بنوع من المالروية ، حيث يتمازج الحوار بالسرد بالتاريخ بالتحليل السياسى ، مع خصوصية كل ممارسة ، كل كاتب وكل رواية · لقد تذرعت ليبا برفضها نشر المخطوطة المزعومة لأنها تنال من الأنظمة جميعا ، ولا حياة لها فى دنيا العرب · ولذلك تقترح نشر المخطوطة فى سويسرا ، كيما توزع فى اسرائيل ، حيث ثمة يمكن ان يقرأها العرب المقيمون · هكذا عاد الراوى بخفى حنين · ولكن هل هذا هو كل شىء ؟

ألم يكتب الراوى تعليقا لفيلم عن حرب لبنان ، سيناريو بالأحرى ··· فهل كان يريد غير ذلك حقا ؟ وهل لعب صنع الله ابراهيم لعبته ليقدم ، ليس تعليقا او سيناريو عن الحرب بل رواية الحرب ؟ (١)

ن :

من اليسير على المرء ان يشخص فى نصوص كالتى رأينا لحيدر حيدر وصنع الله ابراهيم المدى والكيفية التى تأخذها علاقة الرواية بالراهن ، وبعبارة أعم علاقة الادب بالسياسة · ولعل الدراسة السابقة استطاعت أن تضىء هذه العلاقة وترسم المستوى المتقدم الذى ظهرت عليه ، فيما تكثر الاخفاقات عادة اما بالمبالغة فى توجه النص نحو الراهن والسياسى أو بالمبالغة فى النكوص عن ذلك والاستغراق فى اللعب التخييلى ·

وفى رواية همام القروى (ن) يبدو منذ البداية المبكرة أن السبيل

---

(١) قد لا يخلو من فائدة أن تجرى مقارنة بين حركة السيناريو فى الرواية وبين سيناريو فيلم (بيروت اللقاء) الذى كتبه احمد بيضون ، ونشر مستقلا عن دار الباحث ، بيروت ١٩٨٤ ، وفى كلمة الناشر ان الهدف من ذلك ان ان يقرأ السيناريو على أنه رواية حوارية .

المختار هو ذلك الذى يدمس عكس ما سلكت الروايتان السابقتان لحيدر وابراهيم · مالى ماذا أدى ذلك فى أمر الملامات الثلاث التى نحن بصددها هنا : الواقع . الادلجة . التخييل : اللعبة الروائية فى هذا النص (الصغير الحجم) تجنح تمبدا فى التخييل · وكما فى ذلك النقيض من الروايات الذى يحرص على اشراك القارئ فى اللعبة وترسيخ القناعة معقولية وواقعية كل ما يساق . فى الوقت الذى يكبر فيه الحرص على الايغال فى التخييل ، فان هشام القروى يتوجه أثناء الكتابة الى القراء . مخاطبا اياهم بضمير الجمع - وسواء قد يستخدم ضمير المفرد - فيبدو الامر فيما هو يذهب بعيدا فى الاسطرة والترميز ومفارقة الواقع الموضوعى ··· يبدو قوى الاستدعاء لهذا الواقع · وهكذا نرانا بحساسية أخرى وبتحد آخر - وربما اكبر - أمام تلك الملامات الثلاث التى تشغلنا هنا ·

يسوق الراوى راجح سليمان هذا الادعاء : « اسمى أقول الأشياء كما تأتى وحسب . اى انني لا أكتب بقدر ما ·· تكتب يدى ما يمليه عليها عقل ··· اشك فى انه عقلى » (ص ٧)

وهو يؤكد ايضا « كل ماعلى هو ان اترك الاشياء تنقال كما هى (كما هى) » (ص ٦٠) ولا ريب ان وضع الكاتب لعبارة (كما هى) الثانية بين قوسين وحده يستدعى التساؤل عن مصداقية ذلك الادعاء . وهذا القول · لقد اكد ميشيل بوتور وسواء من قبل ومن بعد أن الكاتب ليس من يكتب الرواية ، بل الرواية هى التى تصنع نفسها بنفسها · وإذا كان فى هذا القول من المصداقية ما فيه . اذ أن عملية الخلق الروائى ليست قصدية تماما ولا واعية تماما ، الا أن الامر ليس بهذه البساطة . ولا على ذلك النحو الذى يريد توكيد بعض من ينفى اجتماعية الأدب والفن · ففى التخييل قدر او آخر من القصدية والواعية . وليس الأمر صنع الخافية أو ملكة التوهم أو ملكة التخييل والتصور ··· الى آخر السلسلة ·

وفى رواية (ن) ما يؤكد ذلك على الرغم من قوة كل ما فيها مما يبنى نقيضه ·

تقوم هذه الرواية على عشر حركات / فصول . يجملها الترسيم التالى :

الحركـــة	عنوان الحركة	تسلسل
لقاء الراوى بوليد الارض	حلم رجل آخر	١ ـ
وليد الارض قصة مدينة ن	الوطاويط	٢ ـ
وليد الارض	فى حضرة الملكة سنوت	٣ ـ
وليد الراوى	الخروج من حالة النمر	٤ ـ
وليد والراوى	واذكر فى الكتاب مريم	٥ ـ
وليد الراوى الجنس والقتل	نيكروبوليس	٦ ـ
حقيقة مدينة ن	بداية محتملة لنص روائى آخـر	٧ ـ
وليد الارض	حديث الجثة	٨ ـ
الراوى	الربع الاخير من القرن الاخير	٩ ـ
الراوى ووليد الارض	نهاية النهايات وخاتمة الخواتيم	١٠ ـ

مثل هذا العمل يستعصى علي التخليص المعهود فى (النقد المضمونى) للروايات ، لابد من المتابعة مع النص حركة حركة ولكن قبل ذلك لا بد من النظر فيما تصـدر الرواية من المقتطف القرآنى (ن والقلم وما يسطرون) ولعل هذا التصدير يسعى الى توكيـد أولوية الكتابة كخلق والخلق ككتابة. وفى ثنايا النص ما يدعم مثل هذا الزعم اذ يتواتر القـول فى (البدايات) وفى رأسها بداية الخلق والتكوين ، والتى تنفتح على سلسة من المكـابدات والأسئلة ذات الطـابع الميتافيزيائى والمعاناة الوجودية .

توام اللعبة الروائية التى يديرها القروى هو علاقة الراوى بالكتابة ، فالراوى الذى لا مناص امامنـا من التعـامل معه على انه كاتب الرواية ـ رغم أن أسمه المعلن راجح سليمان وليس هشـام القروى ـ هذا الراوى فى اشكال مع بطل الرواية الآخر ، والذى يريـد الراوى أن يكتب روايته ، ويسعى ليقص علينا هذه الرواية بالتوازى مع سعيه لقص قصته ، مع مخلوقـه الذى يلغيه .

يتساءل راجح سليمان : « ترى هل انا الذى يكتب أم هو .. ترى .. هل هذا صوتى أم صوته الطالع من أعماق الارض .. ان فى الامر سرا . وأنا لا أزال بعيـدا عن هذا السر » (ص ٩) . لقـد وصلت بالبريد الى

راجع سليمان فيما يروى مخطوطة مرفقة بالتوكيد على اعدام وليد الأرض هذا الفجر · هذا ما نطالع في مفتتح الرواية وفي ختامها ؛ والراوى يستذكر أن وليد الارض قد قصده ـ وهو الناقد الادبي(١) مرة مع قصيدة · لكن وليد الارض يكتب النص بين أيدينا رغم هذه الايهامات باحتمالية ذلك · ان الراوى يستحضر وليد الارض ويخاتله ويدعه حرا كما في الحركات رقم ٥ ـ ٣ ـ ٧ ـ ٨ ، لكنه ينازعه الحركات رقم ١ ـ ٢ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ، وينفرد بالحركتين ٩ ـ ١٠ والامر في مجمله ليس غير لعبة ، خدعة بالأحرى :

« اليست الرواية باكملها مبنية على خدعة » (ص ٧٧) · هكذا يتساءل راجع سليمان في مقاطعته لتوضيح وليد حقيقة مدينة (ن) · ان نشاط التخييل لا يكاد يدع المرء يقر على قرار في حقيقة المخلوق الروائي وليد الارض أو خالقه البطل الروائي راجع سليمان او مدينة (ن) التي تبدو هي الأخرى بطلة الرواية ، ولكن رغم النشاط الذي يطلق الاحتمالات ، فهناك حقيقة في هذا الوهم لعلها حقيقة الوهم بالذات ·

« والآن سوف يأتي النقاد ويشرعون في حل اللغز وحين يبتدىء حديثهم سوف أشرع أنا في الموت ببطء » (ص ٧٨) ، مرة أخرى نكرر الاشارة الى ما تنطوي عليه الرواية من البدايات ، والحقيقة والوهم ··· مما ترمز اليه هذه الرواية أو تعلنه ، والذي يرجع صوت المعاناة الوجودية التي كان اعلى في الرواية العربية قبل عقدين ونيف منه اليوم · صوت هشام القروى هنا من تونس ينضاف الى صوت وليد اخلاصي من سورية ؛ والأصوات المقاربة نزرة في حدود علمي في المشهد الروائي العربي الذي يبدو اكثر انشغالا بكل ما يتصل بالمقصد الاجتماعي وبالاتوبيوغرافية ، وتبهت فيه التوشيحات الفلسفية ، خاصة ذات الطابع الميتافزيائي والمعاناة الوجودية مما ترددت اصداؤه ، في ذلك المشهد ، فجة غالبا ومتناغمة نادرا قبل ما ينوف على العقدين ·

هذا التلبس الفكري للرواية بنشاطها التخييلي لا يعني مجانية الاحتمالات المترتبة على تعدد مستويات القراءة · النص هنا ليس له ذلك (العمود الثابت) الذي ذكرنا في (بيروت بيروت) · ولكن الأمر ليس تسيبا ولا استعصاء · انه ينطوي على ترجيحات بعينها سوف نتابع سعينا فيها ·

---

(١) وبالتاكيد هذه اشارة مهمة الى الخالق الاول / الكاتب ، حيث ينتهي نسب راجع ووليد .

ان الروائي والراوي اذكى من ان يتوهم ان هذا اللعب يمكن ان يؤخذ بانبسر سبيل ، أو يمكن ان ينطلي اطلاقه . مثلهما في ذلك مثل سائر الذين يلحون على المخيلة ومستويات القراءة وفصل النص عن مرحمه ونفى خطابه الايديولوجي والفكرية فيه كليا ، واخادعة الادبية .

في الحركة الثامنة نقرأ هذا السؤال الذي يدفعه الرب في وجه جثة وليد الارض محتجا على راجح سليمان « الا ترين ان هذا الروائي المعتوه لا يريد ان يجعلني ابوح بكل شيء ؟ » (ص ٨١) .

واثر ذلك نقرأ ايضا « هل فكرت يوما فيما لا يسأل ايها الناقد الكبير ؟ » (ص ٨٨) .

هذا الذي لم تعلنه الروايه بصريح العباره ، كما يليق الادبيه ، هو ما ينبغي السعي في اثره وهو مهما استتر ليشر سرا مكنونا بالدر او بسواه قد يبعد بالغواص وتعظم المجازفة لكن ثمة ما هو موجود في الاعماق ، مما يتوج غوص القارئ والناقد . الا ان كنا خارج الادبية في الالغاز او سواها .

يخاطب راجح سليمان مخلوقه : « سوف اخلدك . سوف اجعل منك شخصية لا تنسى » ص ٢١ . ويخاطبه ايضا . « اهلكتني . لا يمكن ان اتخلص منك الا بكتابة قصتك . يجب ان اقدمك للناس : يجب ان تخرج من رأسي هل تفهم .... يجب ان نخرج والا ...... جننت وقضى على . » (ص ٢٢) ان هذا النص على الارتباك في مسألة البطولة . هل هي لوليد ام لراجح أم للمدينة ام للنص ؟ . كل من هذه الاحتمالات له ما يقويه مما يدع الامر نهبا ويكسبه تناقضا ولا يحل اشكال البطولة الذي يطرحه على نفسه ، ولا ينتظم كعمل من جهة اخرى . تلك العلاقة بين الراوي ووليد تستدعي البعد التصعيدي للكتابة بقوة . الراوي يحرص على توكيد حقيقته لا حقيقة بطله على الرغم من كل ما يمارسه النص كيميا يقوى القول باستقلالية وليد وحقيقته لكن النص لا ينتزع الاعتراف بذلك . ان الكاتب يسلك من اجل ذلك سبيلا آخر غير ما سلكه حيدر حيدر بشأن فلة بو عنابة أو صنع الله ابراهيم بشأن بطله غير المسمى لكن السبيل هنا مسدود . ان الامر حقا ليس خديعة تخييلية قد تنطلي وقد لا تنطلي على قارئ ما أو ناقد ما . فانتزاع حق الشخصية بالحياة والخلود هو جماع كيانها وحياتها في حقلها الروائي ، وهذا ما وفره حيدر حيدر وصنع الله ابراهيم بينما ظل هشام القروي يجرب فيه بلا جدوى ، فبدا وليد الارض مسكينا ، اهزل كيانه وامتص حياته راجح سليمان . ان الرواية تواجهنا بالحقيقة في ذلك

كل حين ، اد يتكرر هذا التوكيد مرارا بشأن وليد . يقول راجح « انه فى النهايه مجرد فكرة . انه مكرني انا ، (١) .

بخاطب وليــــد خالقــــه ســره ، بحب ان بجـبـد شـــهر زادك ب اسناذ ، (ص ٢٨) .

وهذا الخطاب برمز لاسكاليه هذه الرواية ومشيلاتها على نحو فذ . لقــد كانت شهر زاد تحكى حكاية ، تتخيل ، تنسج حدثا او جملة احــداث ، ولم تكن بحال تهرف أو تهزى .. لم تكن ترسل الكلام على عواهنه .

ان مشكلة هذه الروايه ومثيلاتها انها بلا شهر زادها ، ولذلك ظلت حدودها دانية . ولم يكن لها العوض فى اللعب التخييلى مهما توفرت له البراعة فى الاسطره والترميز وسواهمــا ، كالابهـام بتداخــل الازمنــة والشخصيات وكالانثيال اللغوى (٢) .

لا ريب لدينا ان اللعب الروائى ينطوى فى هذا النص على جهد وبراعة . لقد اعاد النص تشكيل الواقع الموضوعى على هواه ، من الباب الى فلسفة الموت . ولا ريب لدينا ان الخيبة ستكون كبيرة داعب المرء فى نسق ايديولوجى منتظم . فحل ما نفع عليه هو جو الموت ، العطب ، عتمة القيامة التى يجترحها العنف (حر بالعصابات) (٣) .

الدلالة الراجحة هنا هى تاسيس ذلك الجو القاتم المحبط فى الاستبداد والقمع (٤) . لكن الرواية لا تعين ذلك ، بل ترسله فى مناخ اسطورى مصنوع بحذق . الدمار ينصب على مدينة (ن) من السماء . الوطاويط يهبطون من اعلى عليين . ولئن كان الالحاح على مجىء النار المطهرة لكل دنس مما يرسم الطموح بعد اخر قابلتــه هى العنف ، الا ان عــدم تعيين ذلك ، والحرص على تهليمه وتضبيبه (من الهلام والضباب يدع الامر برمته كمـا ذكرنا فى حدوده الدنيا .

---

(١) انظر ص ٢٤ — ٢٥ — ٩١ .

(٢) انظر ص ٥٧ — ٩٨ — ١٠١ وهو يذكر بتجربة صنع الله ابراهيم فى نجمة اغسطس ومثله ايضا التفصيل فى الوصف والسرد احيانا ، وطابع الحــوار ، ولعبــة التوثيــق .

(٣) ص ٦١

(٤) انظر اللازمة التى تتردد ص ٢٩ — ٥٩ — ٧٢ — ١٠٢ وهى فى اعتقال وليد/ الروائى على يد الوطاويط .

يذهب بارت الى ان الايديولوجية البرجوازية تعمل على ترك اسمها مثلما تعمل الاسطورة على التخلي عن الصفة التاريخية للوقائع والاشياء .. هل هذا يعني الشطب على لعبة الاسطرة في التخييل الروائي .. بالطبع لا . فصحة ما يذهب اليه بارت في عموميته لا تلغي ما يتحقق للاسطرة على يد هذا الروائي أو ذاك . وبدون هذه الخصوصية في عملية الاسطرة تتدعم السمات التي يرسمها بارت للاسطورة في مجتمع برجوازي ، اذ تلغي تعقيدات الافعال الانسانية لتكسبها بساطة الماهيات ، وترسل كلاما فقد طابعه السياسي .

اين تقف رواية (ن) من ذلك ؟

لقد انطوت الى حد ما ـ مهما دنا ـ على تعقيدات الافعال الانسانية . وليد وراجح وزوجة الاخير مثلا . وعلى رسم عالم متناقض ـ فيما تنظم الاسطورة في المجتمع البرجوازي بحسب بارت عالما ضحلا بلا تناقض ـ لكن رواية (ن) غيبت الصفة التاريخية للوقائع والاشياء في الغالب ، (وما يجعلنا نتحرز قليلا هنا هو مبالغتنا في قراءة اشــــارات الرواية الى الوزارات وما شاكل ذلك على ندرته) . وبذلك تبدو الرواية متارجحــة هنــا كما بدا قبل قليل حيال الشخصية الروائية والبطولة وحيال الحكي أو القص ، مما اضعف جدل العلاقات الثلاث : الواقع ، التخييل ، الادلجة ، وخلخل انسجام النص بغلبة العلامة الثانية ، فضلا عن ان هذا التغليب قد اسفر عن الرؤيــة التي يكرسها العمل برمته ، الرؤية الوجودية التي الفنا من المثقف البرجوازي الصغير في ستينات الرواية العربية خاصة . الرؤية الوجودية التي اكسبها ما بين الستينات والثمانينات ما تيسر من التجذر والعنيفة والعصابية . ولقد كان هذا الفاصل الزمني قمينا ان يفعل بها ذلك .

قصة قصيرة

الاختطاف

ابراهيم الحريرى

انفتح باب غرفة القيادة فجأة ، وخرج الربان تحف به ثلة من الصغار يحمل كل منهم مسدسا بلاستيكيا بيد وبالونا منفوخا ملونا بالأخرى .

توجه الربان الى الركاب وهو ينزل صغيرا تسلق كتفه :

« سيداتى سادتى يسرنى أن أعلن لكم : لقد اختطف هؤلاء الصغار طائرتنا ، وهى منذ هذه اللحظة تحت قيادتهم . »

صرخ الصغار ،، هيه ! هيه ! ، وساد هرج ومرج ، وتعالى الصياح :

ـ يا لها من مزحة ! »

ـ ليس هذا وقت المزاح ! »

ـ لا تلعبوا باعصابنا ! »

ـ لم يبق الا الأطفال ! »

ـ لا نرى أسلحة ! »

ـ لماذا لا يعود الربان الى غرفة القيادة ؟ »

ـ ستهوى الطائرة ! »

ـ يا للجنون ! »

* * *

ـ اطمأنوا ! ، صرخ أحد الصغار وهو يحاول أن يكسب وجهه ملامح الجد .. رعيمسا .. مشيرا الى قمرة القيادة .. يتولى قيادة الطائرة . لن نؤذيكم . نحن نلعب . لماذا لا تشاركوننا اللعب ؟ ،

اطل من قمرة القيادة بابا نويل . ازاح قناعه للحظة فنبدى عن فتى وسيم . أخرج من جرابه حفنة حلوى . قال ضاحكا . أنا قائدكم الجديد ! ، ثم نثر الحلوى فوق رؤوس الركاب . وتوارى في قمرة القيادة .

* * *

قال راكب : أمر مثير حقا .. لكن تنتظرني صفقة ! ،

قال آخر مقطبا . هذا أمر لا يجوز فيه اللعب .. تنتظرني مهمة ! ،

قال ثالث بين الجد والمزاح : تنتظرني امرأة ... ،

قلت وأنا أمد يدي امسك بالونا ازرق مما يطيره الصغار : ينتظرني الفرح ... ،

* * *

ـ ما هي مطالبكم ؟ ، توسل الراكب مخرجا دفتر الشيكات .

ـ ما هي وجهتنا ؟ ، صرخ الآخر .

ـ اين سنهبط ؟ ، صرخ الثالث .

وعندما اندفع رجل الأمن الى قمرة القيادة شاهرا مسدسه . نشر الصغار البالونات في الممر . انفجر بعضها بين قدميه . جفل وتعثر .

احاط به الصغار من كل جانب . طرحوه أرضا .. راحوا يدغدغونه في خاصرتيه وتحت ابطيه .

ـ دعوني ! ، صرخ الرجل وهو يضرب الهواء بيديه ورجليه مقهقها ، دعوني ! سانفجر من الضحك ! ،

انتزع أحد الصغار مسدسه ، وضع في يده مسدس بلاستك وحشى فمه بقطعة حلوى كبيرة .

* * *

وزع الصغار على الركاب سندويتشات مربى وبالونات منفوخة ملونة وقبعات ورقية زاهية ولعبا . ثم وقفوا ينشدون :

نحن الصغار لنا النهار

لنا الشمس والأقمار

نحن الصغار ....

نحن الصغار ....

* * *

توترت محطات المتابعة الارضية . انتصبت الصواريخ عابرة للقارات . وفي أكثر من مطار تحفزت فرق الاقتحام .

وعلى الطائرة المختطفة كان الركاب قد تركوا مقاعدهم ..... بعضهم كان يزحف في الممر على يديه وركبتيه يحمل صغارا بثياب ملونة . بعضهم يدحرج كرة .

اما رجل الأمن فكان يوجه مسدس البلاستيك الى الركاب : تك ! تك ! تك ! » ، وعندما تعطل المسدس . رماه ارضا واخذ يصرخ باكيا وهو أريد مسدسا جديدا ! اريد مسدسا جديدا ! »

أطل بابا نويل فصرخ الجميع : هوه ! هوه ! » لوح بيديه فوقفوا جميعا ينشدون :

نحن الصغار لنا النهار

لنا الشموس والأقمار

نحن الصغار .....

نحن الصغار ....

* * *

في الساعة الثانية عشرة من ليلة ٣١ ديسمبر ١٩٨٥ تلقت كل مطارات العالم ، كل محطات المتابعة الأرضية ، الاشارة التالية :

« هنا النجمة ! هنا النجمة ! تخترق هذه اللحظة الغلاف الجوى متجهين صوب الفرح . لن نعود ابدا !

لن نعود .

وراحت نجمة جديدة تنداح في الفضاء المنور العريض .

شعر

مواجهة .. فى وجه الزمن الأصفر ...!

عباس محمود عامر

الصفرة فى وجد الانسان
فى عينيه
فى نبوة صوته
فى كبده
............،
............،

آه .. من زمن يتربع فيه السرطان ..
.. باردية الفرعون ..
.. على منضدة الهمجية يرفع فى
.. وجه السدم المطفأة
............،

آه .. من زمن .. تتدنس فيه ..
.. انوثة « ايزيس »
.. وبراءة « اوزوريس » ..
.. فى رفث لا يخصب غير الخبل اللا معقول
............،

آه .. من زمن
قد نحلم فيه بحبات القمح ..
وحبيبات الملح
............،

آه .. من زمن .. مخمور / موبوء
يسرى فى ساقيه صديد الرخو ـ
لا يقوى أن يطفر نحو الزهو
لا يفقد معنى « الوعى الكلى »

بل ينبش عن شيء أجوف
في أقبية الـدرب
. . . . ،

آه .. من زمن
اجتاحت أمواجه قبلات الحب
وأئمة كل المثل الروحية ..
.. في محراب الروح ...
. . . . ،

آه .. من زمن يتسلل فيه الينا ـ
ديجور يستل الرهبة ..
.. كي يغتال الأزهر .
.. والصنديد
. . . . ،

آه .. من زمن ، وسواس خناس ،
منحوت فوق صكوك الزيف
. . . . ،

آه .. من زمن يحمل في زفراته ..
.. ادخنة الكربون
كي تذوى قريتنا الخضراء
. . . . ،

آه .. من زمن قد يخسف ..
.. رونقة الألق الشفقى اللون
سيحول كوكبنا المقهور ..
.. الى ثقب اسود .. !
. . . . ،

آه .. من زمن اصفر /
علقم
عاشت في النيل سموم المـادة
. . . . ،
. . . . ،

آه .. من زمن . . . .
لا العن من في قبضته الميزان
بل العن من هان .
.. ومن خـان .
الانســـان ....

● قصة قصيرة ●

عباد الشمس

حلمى السيد ياسين

* حـــادث

عندما قتلوا أولاده امامه . مات داخل زنزانته بالسكتة القلبية .

* المكـــان :

سجن القناطر بالضبط فى عنابر التاديب المنعزلة . زنزانه رقم ... في تمام الساعة السادسة صباحا . مات السجين ، البيبى نصر عبد الواحد بالسكتة القلبية .

ونقر نحن الموقعين ادناه أن الوفاة طبيعية . والسجين كان محجوزا قبل ذلك فى مستشفى ليمان طره وكان يشكو ضعفا فى النظر . ووجعا فى المفاصل . هذا لاحاطتكم .

التوقيع

، المكان ،

... البداية ...

* الحلم :

تسللت اليه فى منامه . شققت الاسوار والجدران واسياخ الحديد وعيون الحراس . بحثت عنه بين الاكوام الزرقاء . عرفته من بينهم بقدميه المتشققتين كشقوق الخشب الأخضر عندما يترك فى الشمس . همست له ، يا بيبى ، اما زلت تذكر ما يحدث فى بؤونه وبرمهات اما زلت تذكر لماذا يعلق الثيران فى الساقية ويدورون وعلى عيونهم ، الغمام ، ؟؟

اما زلت تذكر لماذا يتعلم الناس فى قريتك وهم يطلقون احتشامهم النحاسيه فى رقابهم ، أما زلت تذكر لماذا يرفس الحمار .

ثم جعلته يستحضر صوره ابيه الشيخ الذى مات وهو يعزق الارض بفاس بلا يد . وصورة أمه وهى تشرب من قلة ليس بها ماء لكنها تبقبق . فلما جاء الصباح وسأل عن تفسير قالوا له وهم يضحكون ... ازرع .

*** حكايات كنا وكان :**

كان قد ملنى تماما كما مل اللونين الازرق والكاكى . كما ضجر من سماع دقات نعال العساكر على الطرقة النصف أسفلتية وقرر ألا يرفع صوته عند التمام . كان ينشغل عنى ويقطع يومه بالصلاة والانتظار

قلت له .

أنت فلاح ابن فلاح ، يا بيبى ، وتراثك ... أنا ... والانتظار . كنت فيما مضى ترمى الحبة وتنتظر ان تجنيها . وفى اثناء انتظارك كنت اسامرك على المصاطب وتحت شجرة الصفصاف وعند الساقية . أنسيت الساقية يا بيبى ؟ فلماذا تخليت عنى ولم تتخل عن الانتظار ؟ كنت معك كل يوم جديدة . مرة اكون جنية تتجول فى ازقة البلدة ولا يرهبها سيف ولا سلطان وأخرى أكون عفريتا يسعد الانسان أو يشقيه ، أكون الشاطر حسن وابا زيد وعنتر والادهم . اكون جحا اكون الشيخ المداح وأحيانا كثيرة أكون انت . اتذكر أول مرة رأيت اباك وهو يزرع النخلة . كان قد خلع نخلة صغيرة ليزرعها فى مكان آخر كالعادة يومها ظننت أنه سقتلها فبكيت . ثم تعلمت أن النخل لا يزرع فى مكان واحد . وأن من يزرع النخل لا يكون انانيا كنت انا الذى اضحكك . اتعرف البلدة التى سرقت المئذنة اقول أن حكومة من الحكومات ، زمان ، كانت تشق ترعة ، فجاءوا عند بلدة شقوا الترعة وسطها . فانقسمت قسمين . وفى يوم ضبطت امرأة ورجل فى احد النصفين . فعلمت البلاد الاخرى من حولهم . فلعنوا البلدة وأهلها . ولكن أهل النصف الاول قال . ان ما حدث ليس فى بلدتنا ولكن فى بلدة اخرى امامهم تماما على الضفة الاخرى للترعه . ان بلدتنا فيها مسجد وله مئذنة وشيخ . ان بلدتنا هى ذات المئذنة . وبلدة الفاجرين بلا مئذنة . فلما علم أهل النصف الثانى قرروا أن يسرقوا المئذنة لكي تبعد الشبهات عنهم . وفى اثناء الليل قيدوها بحبال متينة . وقال أهل البلدة على ، النخع ، فلما راوا ما كان . تذكروا أنهم كانوا أهل

بلدة واحــدة بمسجد واحــد بارض واحدة كانوا يزرعونها يوما ما جميعا . من يومهــا أطلق عليها البلدة التى سرقت المئذنة ·

وهنا سجنتنى معك . جمعتنى باودام غريبة عجيبة حتى اصبحت انا نديمهم والههم أدور عليهم كالسكير ، ارتمى على هذا شهرا أو ثلاثة ، وعلى ذاك سنة أو عشرة مللتنى وسجنتنى يا بيبى ··· لمـاذا ؟

ظللت أسأله لمـاذا ؟ فلم يجب ، فتشت فى عقله وفى قلبه عن أنــا ، حكـايات كنـا وكـان ، فلم أجـد منى الا نتفـا فعرفت أنه يدبر أمرا ·

* العملة الرسمية :

عندما يدخننى المساجين ويتوغل دخانى فى صدورهم احس بمكانتى وقيمتى ومع هذا كنت عندما أرى « البيبى » احس بضآلتى فهو لم يدخننى يوما ولم يتعامل بى الا عنـدما قرر أن يشترى بى من السـجان بذورا زراعيـة ·

* الزنزانـة :

داخلى سمعته يكلم نفسه وهو يروح ويجى ·

لا بد وأن تزرع « يا بيبى » البذور معك ، والحلم لا بد وأن يتحقق حتى لو كان شرطهم أن أصعد سلما مرسوما على حائط ·

كل شيء هنـا ميت ، القـانون ميت ، الشهيق الزفير حتى الكـلام هنـا ميت ، وحلمك هنـا سوف يموت ، ومن علمك زراعة النخل قال لك ، اذا داهمك حلم ليل نهـار حققه حتى لو كان قتل نفسك ·

* اللوائح :

كنـا نظن ان العزل والتاديب سيبدلان « البيبى » وينسى حلمـه ، ونظرا لحـالته التى تتدهور يوما بعـد يوم ، قررنا أن نعطيه مكـانا لا يصلح لزرع ولا لضرع وخير مكـان لذلك هو الطرقة الترابية النصـف اسفلتية ·

ملحوظة : لا ندرى لمـاذا فرح « البيبى » عندما صرحنا له بزرع جانب من الطرقـة ، ونحن نرجح أن هـذا السرور وراءه احـلام اخــرى ··· فحــذار ···

التوقيع
« اللوائح »

* عباد الشمس :

كان يحبنى ... يحبنى كان ... يحسب الايام بقامتى ، يتاملنى ثم ينظر للشمس ، وكنت اذا كبرت وسددت الطرقة يصرخ فى العساكر الا تحتك بى ، من نظارة الباب كان يحرسنى بالليل من داخل زنزانته، يغنى لى وأنا منحن .

الشمس اهى طالعة مبدرة بتبارى حلوة فى منــدره

والحلوة ع الساقية بتنتظر حبيبها الراجع م القشرة

كان يسالنى :

أتحب الغناء يا عباد الشمس ؟ من المؤكد انك تحب الغناء ، فكل من ينظرون للشمس يحبون الغناء ، أعرف ، أغنيتك ... الشمس ... اراك فى الليل منحن ، انا أحزن عليك يا عباد يظن البلهاء انك منحن لهم ، لذلك لا يحبوا أن يروك بالنهار ، ويدهسون هنا بالليل ، أتعرف اخوانك يا عباد ، الك عبادة ، أظنها تعبد القمر .. هى رقيقة لاتتحمل وهج الشمس .. لا بد أن يتوجوا الملوك بك يا عباد ستوجه وجوههم تجاه الشمس دائما . الاطفال فى بلدتى يحبونك ايضا ، ويقولون ان .. حرامى العيش لا يجرؤ أن يقترب من عودك ولا يسير عليه ولا أعرف ، هل ما زالوا يقولون هكذا ، أم لا ؟؟

زرع بجوارى الريحان والخس والجزر والجرجير ، كان يقول اننى ازرع فى أرض القناطر اتعرفون ما هى أرض القناطر ، ان الارض جميلة رخوة وبامكانى ان ازرع حوائط السجن كان يرعانا ، والمساجين اسمونا جميعا أولاد « البيبى » ، وكانوا ينادون عليه من الشبابيك والنظارات كيف حال اولادك « يا بيبى » ، ثم يصفقون برتم منظم ويغنون ،

يا ابو العيال هات لك شيال والشيلة ثقيلة يلزمها رجال

كان يحبنا .. يحبنا كان ...

وكان جانب الطرقة أخضر ، ورائحة الريحان تتسرب الى الزنازين .

.. البداية واحدة ..

* المذبحة والمساجين :

فى تمام الساعة السادسة صباحا كنا خلف الأبواب ، سمعنا حركة غير عادية ، خرفشات وصياح مساجين عنبر التأديب وصوت عصى كثيرة

تضرب في الهواء وفي الابواب . وعبر الاتصالات عن طريق الحوائط . استقل الخبر ... البيسى مات عندما رأى العسأكر بأمر الضباط يذبحون أولاده .... قالوا .

– ان الخضرة في هذا المكان تربي الثعابين والثعابين تزحف الى الزنازين والزنازين بها مساجين والمساجين انواع والأنواع ..... في عهدتنا .

ثم قالوا .

– ان عباد الشمس قد علا واصبح يدخل من الشبابيك الى الزنازين وفي هذه الحالة تحجب الرؤيا واذا حجبت الرؤيا تكثر حالات الهروب ..

وقالوا :

– أنها كانت تجربه وقد فشلت تماما . لان السجن في هذه الفترة ، سادة عدم الانضباط .

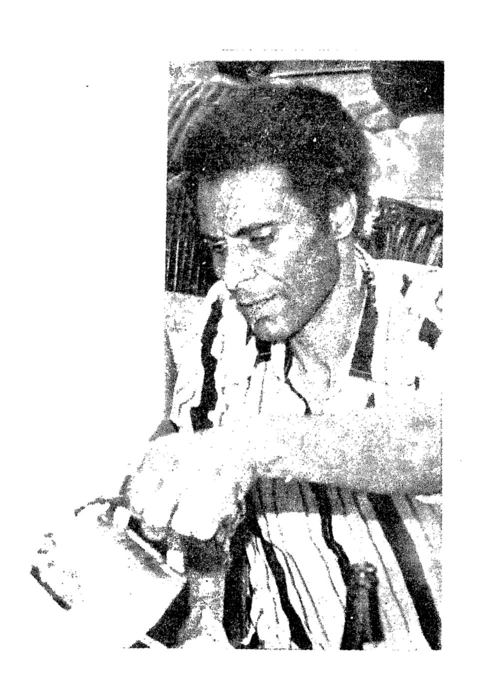
– صرخنا ... يا أولاد الكلاب ماذا فعل لكم عباد الشمس والريحان والخس والحزر والجرجير لكى تقتلوهم .

اذا كان عباد الشمس قد حجب الرؤيا فماذا فعل الريحان ؟؟

، كانت تأتينا رائحة الريحان قبل أن تقتلوه وتمنينا أن ندخل عنبر التأديب لكى نرى الخضرة وعباد الشمس . كنا سنحكى لهم حكاياتنا ونعرف من عباد الشمس ماذا قال له « البيسى » عن حبيبته . كنا سنفضى لعباد باسرارنا . أدق أسرارنا . تخيلناك يا عباد كل شيء . امرأة .. نعم امرأة تكد بالنهار وتظل ممشوقة القوام صلبة العود ثم تنام خجلى في أحضان زوجها ، تخيلناك عروسا ، حسبنا أيامنا عليك . أي شيء يهدونه للصبى . تخيلناك عروسا ، حسبنا أيامنا عليك ، تخيلناك ... وتخليناك ... ولكننا لم نتخيلك محبوسا ولا مقتولا يوما ما وددنا أن نخرج ونزرعهم من جديد ولكننا ظللنا محبوسين في الزنازين كنا خلالها نحلم « بالبيسى نصر عبد الواحد ، وبالخضرة بالريحان وبعباد الشمس ويفاس بلا يد .

يحيي الطاهر عبد الله

خمس سنوات بعد الرحيل



شعر

مقاطع الى يحيى

سماح عبد الله

يا يحيى ...

... انا ... أعطيناك ألجرح ...

، وحشنا عنك الفرح ...

... نزلنـا بيمينك قلمـا ...

... وهدينـاك الألـما ...

... سويناك لكى لا تحيا *

× * × * ×

حجرة ... ضيقة ...

، ووطن مبـــاح ...

... بينهما ...

... الفتى العصى ما استراح ...

... سجادة من تعب ...

، وزمن من الرواح ...

... بينهما ...

... الفتى الشاكس العنيد راح ...

... زوجة ليلية ...

، وطفلة من الصباح ...

... بينهما ...

... الفتى الجميل صار تعبا ...

، وعمراً من الجراح ...

... نخلة طويلة من الجنوب ...

وانفســاحة قليلة من البنفسج المصنوع والورد الزجاج ...

، فى الشمال ...

... بينهما ...

... النخلة الطويلة استحالت قصة شعرية ... يقولها ...

، الناس الجنوبيــون ، للناس الشــماليين ، والنــاس ...

، الشماليون بينهم ، والنخلة الطويلة انفســاحة ...

، من البنفسج المصنوع ...

، والورد الزجــاج *

* * *

المركب ...

... يحمل صوت الله ...

... يمشى فى البحــر ...

، وفى النــاس ...

... ويقول عطــاياه ...

... ويفوت ...

، ... ...

، ... ...

... ... ،

... ... ،

... كذابون ...

... « يحيى » ...

... ويقولون يموت *

الأصدقاء الأعزاء قراء ادب ونقــد نحن ومازلنا فى انتظــار مقترحاتكم لتطوير المجلة حتى تخرج بالصــورة اللائقة بالحركة الثقافية الجديدة فى مصر ، فاكتبوا لنا تفصيلا ماذا تقترحون من اضـــافات ، ماهى الأبواب التى اســتنفذت ـــ فى نظــركم ـــ اغراضها . . . . . اكتبو لنــا ..

نطق الصعيد بلسانه ..

عبد الرحمن الأبنودى

حينما أطلت علينا الستينيات كان يحيى الطاهر عبد الله قد اعد نفسه للمساهمة فى انضاجها كما فعلنا جميعا . كان يحمل هما عميقا وكنزا فرعونيا دفينا ينوء به ضميره الحى . هذا الهم الذى نذر حياته لكشفه وفضح ألاعيبه والاشارة الى المقصود وغير المقصود فيه . أتى بحيى وفى قلبه مئات الفقيرات اللاتى كن ينحن وينعينه خلف نعشه يوم دفن ، فى نفس المكان الذى خرج منه بعيدا بالجسد ، لينوح حين يغنيه ، ويتمزق حين يتذكره .. يحيى الطاهر عبد الله واحد هام من جماعة نطق الصعيد بلسانها . ولكن كان لغناء يحيى الطاهر عذوبة خاصة ، فصوته يؤلف بين الفكرة ولهيبها الوجدانى الحى فى لحظة واحدة ويكشف بأصالة عن الاحتراق والذوبان والانصهار فى حياة الارض وأبنائها الفقراء التعساء الذين يسحقهم القهر وتلفظهم المدن .

عرف يحيى أن المأساة ممتدة بطول الوادى .. وما هناك هو انعكاس لما يدور هنا .. فانتمى للجديد باحثا عن الوجوه القديمة وعن احداث الكرنك فى صورها التى تتخذها فى المدينة بقناع ودون قناع .

ومن هذا الجانب يعتبر يحيى الطاهر أكثر من انتمى - منا - الى عالم المدن .. حيث صادق المدينة وانخرط معها فى علاقة غير متكافئة ، لكنها محبوبة ، لا تعوضها ولا حتى صداقاته القديمة مع الوجوه الفقيرة فى طفولته وصباه وخلف نعشه .

وسمح يحيى الطاهر للمدينة أن تسحقه بارادته .. فالفن تفاصيل وجزئيات والحياة نهر متصل اذا غبت عنه لحظة انقطع اتصاله لذلك

فاستطيع ان اقرر - دون مبالغة - انى قاسمت يحيى الفراش عمرا فلم اصادفه يوما نائما نوما حقيقيا ، نوما كنومنا ٠

كان يحيى قارئا نهما ٠ تتعجب من طرافة وغرابة ما يقرأ ٠٠ ففى نفس اليوم الذى ينتهى فيه من قراءة « الالياذة » تجده وقد عثر على أحد كتب الطب الشعبى التى تباع رخيصة فى أسواق القرى ، يهتم بلغة الاداء المكتوبة فيها ، ويردد الادعية وينشد الطقوس ، ولا تعرف ان كان يريد ان يقبض فيها على منطق اللغة أو الأداء أو فهم القوانين الذهنية للعقلية شبه الشعبية التى تحكم مثل هذا النوع من الكتابات ، وانعكس هذا فيما بعد ٠ على كتاباته فتحول - ربما - الى القصاص الوحيد الذى يمكن لقصصه ان يروى اداء ٠ اذ ان الخصائص الشعرية لأدبه القصصى لم تصبح من عجينة الإبداع فى الكتابة فقط وانما حكمت طريقة قراءة هذا الادب وأدائه وساعده هذا كثيرا فى حفظ قصصه وانشادها على المقاهى من الذاكرة كانه الشاعر الشعبى القديم الذى ربينا على انشاده فى الصعيد سواء فى الكرنك او فى القلعة أو فى أبنود ٠

لقد استعان يحيى فى تكوينه لأدواته لكل ما اتاحه لنا الواقع من وسائل ومواد فى تلك الرقعة النائية من صعيد مصر ليشكل مخيلة خاصة جيدة ، وذاكرة لم ير أصدقاءه أقدر منها على الاحتفاظ بالصور القديمة بكامل طزاجتها وآنيتها ٠

لقد احب يحيى محمود عباس العقاد فى وقت مبكر من حياته ربما يتأثر من عمه « العقادى » الحسانى حسن عبد الله وفى سنى حياته الاولى التهم كل قصص عبد الحليم عبد الله وغراب والسباعى ومحفوظ وحين أتم العشرين لم يكن بين يديه فى ذلك المكان المقفر ما يقرأ ، لذلك رحل الى قنا لينضم الينا وليتبادل مخزونه من مخزوني ومخزون أمل دنقل ٠ كان « دودة كتب » ٠ ودائما - خلال النهار - كان لديه الوقت والطاقة للثرثرة ، ودائما - خلال الليل - كان لديه الوقت الطويل ليقرأ ٠

ويحيى من القلائل الذين لم تسجنهم القراءة والثقافة فى برج عاجى ، بل اعتبر ان الحياة بين الناس هى قراءة من نوع آخر ، فالناس كتب ايضا والاحداث والوقائع هى مجرد قصص كتبت على تراب كتاب الحياة ٠

ان ادب يحيى الطاهر قطع من طينة الحياة شكلها فى صور تعادل انعكاسات ما رأى وسمع فى داخله ، وكان يلك من الصفاء ما اعطاه لياقته فى الخلق والتعبير والتوصيل لذلك برز كعلامة مضيئة بين جيله ، وككاتب

مميز للقصة المصرية لم يعد بامكـان احـد تجاهله او اهالة التراب على ما حقق ، أو قتله • ان عشرات القصاصين الجدد يلهثون الآن من خلفـه فى محاولة لخلق علاقـة مشابهة بينهم وبين اللغة • معتقدين أن مجرد الاعجاب بكاتب قد يعطيك ـ مجانا ـ ما عاش له ومنه وبه ، وما أعطى حيـاته كلهـا له •

لن تتغير اللغة فى داخلك بقرار ، ولكن لا بد أن تنبع الـدوافع من داخلك بصدق وبقوة ثم تبحث عن الحلول على مدى الحياة •

ان نتذكر يحيى الطاهر فى ذكراه ليس منه منا عليه وليس مظهرا من مظـاهر التظاهر ، ولكن لان يحيى الطـاهر هو زهرة جيلنـا ، وشـمعته التى ذابت ـ تحت أعيننـا ـ قطرة فقطرة ، حتى هبت الريح الرملية عليها هبة غادرة ، فاطفاتهـا •

قصة بخط يده..

الحكاية المثال

[illegible] (١)

يحكى ان قطنا من زمان ما ـ دكان فقيرا اقرع يقير سكن.
اختار صحبة الاموات : فهناك بقايا من خبز
الصدقات.. وهناك سكينة ـ طال عمره ام قصر.
ولما وجد الفقير الاقرع كل المقابر المسقوفة
مشغولة بالاحياء طرد الكلب الاجرب واحتل
مكانه : حفرة يعين ضيقة بها عظام ميت.
ـ الميت قليل الشأن لاريب.
قالها، وكنس التراب الملوث بعلة الكلب خارج
الحفرة وكذا عظام الميت النكرة ـ بينما الكلب
الضال ينبح ولا يقدم على الفعل.
تشرق الفقير بعقله الفطن وغرب :

- الناس مراتب والحيوان مراتب والقبور مراتب والاحياء في القبور ـ فهل تبقى المراتب بعد الممات يانكرة ؟ خبرني يامن عرفت مرتبتك بين الموتى؟
- انسان وحيوان، رجل وكلب كلاهما اقرع واجرب، ضال اعجم وضال بعقل، فما قيمة العقل يا اجرب؟ وانت مطمئن ـ هل عندك الجواب يا اقرع !؟
- ما الذى اضناهما وعذبهما وسهدهما واكامهما واقعدهما في الدنيا ؟
- كيال الدنيا لا يكيل بمكيالين، لماذا؟ لا سلم ولا دام عيشه.

وصيّر الفقير الاقرع الفطن ما اهتدى إليه ودسه في ركن
قصي من ذراعيه - حتى لا يتهم هو العارف بزمانه
العسكري - بالكفر او الشغب ، وتوسد ذراعيه ورقد
داخل حفرة القبر - وكان الكلب الضال الاجرب قد
سبقه ورقد فوقه كوم التراب والعظم خارج
الحفرة .
راى الاقرع يبول ويشرب بوله ، ورأى الاقرع
يتخلص من حاجته ويأكلها ، فهب الاقرع من
نومه هلوعا فبدن بارد والايام قلب الصيف .
قال :
" الخير في العتمة " ، " والله ستار " .. وعصيان العبد
عقوبته السجن او الاعدام "
وانهمك في الفعل ، واما ان تخلص من ذلك الذي
اهتدى إليه وحماه من ذراعيه - حتى احس بالامن و
الامان وراحة السلام وريح السلام الرخاء
وطعم السلام الحلو . ومد يديه - برفق وحب -
وحمل الكلب الاجرب بين ذراعيه وانزله إلى الحفرة
واحتضنه ، وناما بواعية بيضاء لا تعرف الحقد ولا
الفروق ولا تطالب بميزات ، وما فتحا العيون الا مع
اشراقة شمس النهار .
(٢)
اليوم رحمة : ويوم الرحمة يوم الجميع - الموتى و
~~ويوم الرحمة يوم الجميع الموتى~~ و الاحياء ، فالموتى
يرحمون بصدقة من حي قادر لحي محتاج .

يحيى الطاهر عبد الله عن الرؤية الشعبية في ابداعه القصصي

امجـد ريـان

ان استفادة القاص من التراث الشعبى واضاءته للمنـاطق الايجابية فيه ، هى محاولة ابداعية خاصة لخلق صرح فنى شامخ يواجه ظروف الاستلاب ، ووضع الاغتراب الذى يعيشه الانسان ، اغتراب عن واقعه وتاريخه ، ودوران قهرى فى فلك قيم مستوردة وزائفـة ، تستهدف أصـالة الانسـان ومعنى وجوده •

الفن العظيم دائما هو القـادر على أن يرصد جوهر القانون الاجتماعى للمرحلة التى يعيشها ، وكذلك الشوق الاجتماعى لتغيير هذا القانون الى ما يشبع الحاجات الاجتماعية المتجددة ، والمتطلبـات الوليـدة ، ولكن ذلك الرصد لا بد وأن يكون من داخل معطيـات الظـاهرة الفنية وقانونها الخاص ، حتى يكون للفن وجوده الموضوعى ، واضافته الخصوصية •

وفى الأعمـال الأخيرة للقاص يحيى الطـاهر عبـد الله (مجموعـة « **حكايات الأمير** » وكذلك القصتان المنشورتان بالعددين الاول والثانى من

مجلة الفكر المعاصر « **الغجرى** » و « **حكاية للبحر** » نستطيع أن نتابع كيف جسد الفنــان هذا الطفح المتزايد للثراء الفاحش غير المنتج على جلد الواقع فهو يرصد تلك الشريحة الانتهازية التى تتسلل الى قمة السلم الاجتماعى ، وكيف استطاع أن يقيــم فى المقــابل فنــا شعبيا متطورا . « **القرين** » يرث الأرض نهبــا فى (**حكـــاية صيف**) ، و « **أم دليلة** » تلح على تزويج ابنتهــا من الشيخ الفانى ، صاحب الثراء ، على الرغم ممــا سيقوله الناس ، وتظل تتنسم زوجها بالسبل التى تحاول بها قتــل كلام النــاس فى (**حكـــاية ام دليلة طاهية الموت**) .

كمــا أن حجرة الضيوف فى البيت العتيق فى (**حكاية ميلودرامية**) قــد تحولت الى دكــانة لكى الطرابيش ثم تحولت الى بوتيك ميامى (!!) ذى الأقفاص الزجاجية التى تحبس الضوء والمــاء الملون ، تمتلىء بثيــاب الأنثى الداخلية ، وزجاجات عطرها ، وعلب زينتها ، وآلات كى شعرهــا الكهربائية ، وكذا سيجارتها الأمريكية المفضــلة « كنت » ذات النكهــة الفــاخرة !! ، وفى (من يعلق الجرس) يبيع « الشيخ صـــابر » الهــواء « للشمردلى » بعــد أن حاول بيع الدجل للعامة ، ويصبح بضربة محسوبة ملكــا للسمك الحى ، والسمك المملح .

وكذلك « مدام عجلان » بائعة اللب فى (**حكـــاية للبحر**) تصير وكيلة شركة « كان يا ما كان » الفرنساوية ، وابنتها « بطة » تصير زوجة « لحلو الصورة » مالك الثروة الضخمة فى البنوك والشركات الاجنبيــة متعــددة الجنسية ، وهو الذى لا يفرق بين حرف الألف وحرف الخــاء . وأبوه الذى كان بلا نعلين ، سريع القــدمين يخطف ويجرى ، فى الســجن يتـــاجر فى المخــدرات ، ويستغل عهــد الانفتــاح عن طريق المناورة بالسلعة الجيدة ، والسلعة الرديئة وكانت خبطته الكبرى عندما ضارب وربح ثم تاجــر فى الخيــل والثعـــالب والبيض .

وكذلك « رزق » فى « **الغجرى** » الذى يصعد من مستوى المعدمين الى أن يصبح واحــداً من أصحاب العمارات الضخمة عن طريق الدعارة ثم الفهلوة والتزوير والسرقــة .

وكذلك « الولد عبد الحليم » فى « **حكاية عبد الحليم افندى وما جرى له مع المراة الخرقــاء**) يرتقى سلالم الانتهازية ليصير عبد الحليم افنــدى صاحب الجاه والسيطرة ، ينصحه معلمه الانجليزى ليضاحب كبار القوم ، فيحترمه الصغار ويطلبون منه العــون ليكبر اسمه ويطير صيته وتقــوى سلطته (طار صيت عبد الحليم افندى فبلغ المدن وعرفه المأمور والحكمدار

ومفتش الصحة ، كما عرفته زوجة المأمور والحكمدار ومفتش الصحة ، وكذلك عرفه ابناء المأمور والحكمدار ، اما غبريال أفندى مفتش الصحة فلم يكن عنده أولاد حتى يعرفوا عبد الحليم أفندى) !!

شخصيات قصة يحيى الأخرى مقهورة وغارقة فى الحزن والألم ، لكنها مصرة على مواصلة الحياة ، المطلق عندها هو ارادة الحياة ومواجهة اشكال الاستلاب التى تحاصرها .

تنقسم هذه الشخصيات الى ثلاثة أنواع :

* **النوع الأول** : يجسده هؤلاء المعدمون فى أسفل السلم الاجتماعى فى الريف (وهناك أثر كبير لنشأته فى قرية « الكرنك » بأعماق الصعيد بين الفلاحين الفقراء المعدمين وعمال البناء والقاعدين والنائمين أمام الدور المبنية من الصفيح والعيدان والقش والطين) .

* **النوع الثانى** : هم هولاء الفقراء المعدمون فى المدينة وهم الباعة المتجولون وأصحاب المحال الصغيرة والبوابون والمرمطونات وصبيان الجرسونات والعاطلون وصبيان الورش وباعة الصحف (ومن زملاء العمل اختار له معارف من ابناء المدن الحرفيين سكان الحارات : الحدادون .. النجارون .. عمال رصف البلاط ... النقاشون (يزورهم فى بيوتهم ويشرب معهم ومع نسوتهم الشاى ويأكل مع أطفالهم البطاطا) .

انظروا الى الفقير حنا فى حجرة الحجز فى (حكاية ميلودرامية) : (وهناك فى مسكن الشرطة قلبوا جيوب حنا ، واخذوا المال غصبا ، ودسوه فى خزينة الحكومة ، وأغلقوها بمفتاحين ، أما حنا فرموه دامع العينين ليبيت ليلتين مع الفاجر والسارق والمخنث وشارب الكحول والمتباهى بذكورته والشمام ومدمن الابرة ، فى حجرة ضيقة معتمة .. رطبة ، بشقوقها يسكن القمل والنمل والبق والبرغوث والوطواط ، ثم ساقوه دامع العينين وتلك نهاية أمره الى دار رعاية واصلاح حكومية ستعلمه الحرفة وحسن التعامل مع مجتمعه الانسانى) .

* **اما النوع الثالث** : فهو من أولئك الذين تكون اصولهم منبثقة من هذين النوعين ممن رموا الشرف جانبا وتسللوا بأقذر أشكال الانتهازية ليصعدوا فى السلم الاجتماعى حتى اعلاه : مثل صفية فى (حكاية الريفية) هى بنت هؤلاء على الرغم من النعيم الذى تتقلب فيه ، لقد هربت الى الأبد من مصيرهم المحتم ، وكذلك هؤلاء الذين ارتموا فى ايدى الأجنبى لكى يحققوا خبطات العمر فصاروا (سادة بحلل وأحذية تلمع يتمخطون فى مناديل) .

الروح الشــعبية

لقــد قدمت أعمال يحيى القصصية شكلا جديدا ، وفنا متميزا بعــد ان اغرق رواد القصة أعمالهم في النمط القصصي الأوربى ، بغض النظر عن المضامين التى عولجت ·

وقــد استطــاع يحيى أن يخلق ابداعا أكثر اقترابا من واقعنا واكثر التصاقا به ، مستندا الى تراث عريق من جهــة ، ومنطلقــا في رحاب جديدة وهموم يعانى فيها المبدع المعــاصر من جهة اخــرى ، ونتج عن ذلك تلك الرؤيــا المتميزة لابداعاته الاخيرة التى كان يتلمس الطريق اليهــا في تجاربه السابقة وكثير من الملامح التى تظهر بوضوح في تجربته الاخيرة تلك كان مختبئــا في ثنــايا أعماله القصصية الأولى ، ومنها استخدام بعض الأدوات الفنية التى استفادها من الأدب الشعبى : التكثيف والبسط ، مفهــوم الزمان عنــده ، حسية توصيفاته ، والتأكيــد على الجــانب البصرى ، وكذلك نهــايات قصصه المفتوحة التى توحى بأن العــالم يجب أن يبــدأ الآن ·

القــاص يخطط للبنــاء وتساعده اسكتشاته التى يكتبها بشكل يومى في ملء المخطط الذى يرسمه لكل عمل جديد ، لقــد كان دائم التسجيل لمــا يدور في الاحيــاء الشعبية ، كان يسعى الى أن يصنع واقعا فنيا متكــاملا يوازى الواقع الانسانى بما يمور به من تناقضات وحركة وصراع وتجربته الأخيرة ، تلك تحوى قــدرا كبيرا من التجــارب الفنية الخاصــة ، نلاحظ التجريد على مستوى الجملة ، وأحيانا في البنــاء الكلى للعمل الفنى ·

انه يختزل ويبقى على الجوهرى ويعيــد صياغه العالم من خلاله ·

تجسيد الروح الشعبية واستلهامها عنــد يحيى الطــاهر سيكون بمثابة اقــامة قلعة حصينة في مواجهة الرياح العاتية التى تستهدف معنى وجــود هذا الشعب ، وتمييع شخصيته التاريخية وأصالته ·

يستفيد القاص من التراث الشــعبى الــذى هو محصــلة الثقــافة الشعبية المتراكمة من أقــدم العصور مسايرة لتاريخ الوعى الانسانى الذى يكتسب الخبرة والمعرفــة والنضج يوما بعــد يوم ·

لقــد كان تراث الشعب متجسدا في ابداعاته الأدبية ، كان جزءا من الحياة لا يتجزأ ، كان تعبيرا عن آلام الكــدح والمرارة والقهر لدى الشعب المصرى طوال العصور الحديثة ·

لم يكن تناول يحيى الطاهر للتراث تناولا خارجيا او ترقيميا يزين به اعماله بل اندغم ذلك التراث فى الأدوات الاساسية لبناء فنه ·

وكذلك اكمل القاص رؤيته ليسقط العناصر المريضة فى التراث الشعبى وهى العناصر التى تولدت تحت وطأة ظروف القهر والظلام وأبقى على تلك العناصر المضيئة المليئة برغبة الانسان فى الحياة والاستمرار·لم يكن تناوله للتراث الشعبى الأدبى تناولا منبهرا كما فعل الرومانسيون فنقلوا التراث برمته ، دون مراجعة خلاقة ، ولكن يحيى تناوله بذكاء باحثا عن امكانيات فعاليته واستمراره فى حياتنا المعاصرة ·

ان اتصال المراحل الاجتماعية التاريخية ، يبقى من كل مرحلة تمر وتنقضى مهامها يبقى منها بعض المعطيات التى تظل صالحة وفعالة لاستمرار التطوير ، والعمل الفنى الخلاق يتميز بسمتين أساسيتين : أولاهما قدرته على تجسيد القانون الاجتماعى السائد فى المرحلة التى يعيشها وكذلك الشوق الاجتماعى لتخطيه وتجاوزه الى الأفضل ·

والسمة الثانية هى ذلك البعد الانسانى الغنى ، فاذا ما مرت المرحلة فى سياق التطور التاريخى بقى ذلك البعد الانسانى الذى يحافظ على خلود العمل الفنى وريادته الحقيقية فى مجال التطور البشرى ، وهذا يفسر اعجابنا اليوم بهوميروس وامرىء القيس وشكسبير ، ولعل فى ذلك تكون بعض الاجابة على من تساءلوا : كيف يمكن تضمين الرؤيا الجديدة التقدمية للاستخدامات القدمة المستعارة من التراث الشعبى القديم عند يحيى الطاهر عبد الله ·

* * *

العادات الشعبية التى ترصدها قصتنا تعبر عن المنطلق الشعبى ·· وتصور البسطاء الانطولوجى للواقع وللكون : دائرة الحياة بين دائرتى الميلاد والموت ، وكل ما تتمخض به هذه الرحلة من أحداث وصراع وتجليات فنتعرف على الكثير من أحداث الولادة والطفولة والزواج وعادات الطعام والشراب والموالد والجنازات : (ومن خلفه سارت أمه تلطم ومعها جمع من لنسوة المولولات) ·

ثم الموت الذى ياخذ اشكالا شتى : فهناك من يموت فى سريره خوفا ، ومن يتمخط فيتمخط روحه ، وهناك من ياتى له عزرائيل مجسدا لينازعه ويقبض روحه ·

وكذلك يجسد الانطولوجيا الشعبية التى لا تعنى كثيرا بقانون العلة

والمطول . وتلك هى رواسب من العصور القديمة لا زالت متواجدة كتعبير عن تشبث الايديولوجيا التى عاشت فى المراحل المنقضية ولمتابع الايمان بالقضاء والقدر عنا : (كانت اليد الكبيرة قد رسمت له الطريق · خطين حديديين تجرى فوقهما القطارات ...)

وكذلك معنى التشاؤم والنجاسة والحسد والمراسيم المختلفة ، والممارسات الطقوسية ، والمعارف الشعبية حول الجسد ، والاحلام الشعبية ، والاولياء . وكذلك الطب الشعبى : العلاج بشرب العدس الساخن ، وشرب المغلي ، ومص فص الافيون ، ودعك القدمين بالماء الساخن والملح . والبن للجرح . ودفس الرماد فى الجرح ، وربط الجرح بالمنديل المحلاوى ، وأكل لحم قطه سوداء للشفاء من الروماتيزم ... الخ

اما الزمن فان تقسيمه يرتبط ارتباطا حميما بالممارسات الشعبية كالزراعة مثلا عندما يقولون حدث كذا بعد موسم القمح بشهرين قاصدين موسم حصاد القمح .

وتقسيم الزمن أيضا يرتبط بالطبيعة : (عامان قمريان ـ لمدة شهر قمرى ـ الخ) بل ووردت فى قصص يحيى أيضا طرائق شعبية فى تقسيم المكان وتعيينه عندما يميز بالخصائص الطبيعية المرتبطة بالمكان ، مثل الجبل والنخلة والنجع والسهل والبحر والترعة .



واستخدام يحيى للادب الشعبى متميز ويمكن تقسيمه الى فرعين : **اولهما : الاستفادة من مستويات عديدة فى الأدب الشعبى الشفاهى من افواه الحكواتية الرواة** ، وكثيرا ما تتضمن مقدمة القصة عنده كلمة « يا سامعين » أو « يا مستمع » .

واذا حصرنا الامثلة الشعبية التى وردت فى قصصه فسنجد منها : (وقع عبد الحليم افندى فى حيص بيص ـ واحس أنه سمكة فى شبكة ـ طال الوقت فلعب الفأر فى عب المرأة ـ البنت سر أمها ـ لت الصعيدى فى الكلام وعجن ـ الخ) .

لقد امدت الاغنية الشعبية والشعر الشعبى يحيى بالصورة البصرية التى يخترعها المغنى الشعبى فيجسد المعانى الحسية ونقرأ أغنية فى قصة (حكاية الريفية) بنصها من الفولكلور القروى (ولع الوابور يا جودة .. القطنة أكلتها الدودة ـ البنات عايزة تتجوز ـ والصبيان نفسها مسدودة) .

وكشف عن شكل من اشكال التحام الاغنية الشعبية بالحياة فى (حكاية الصعيدى) فى تلك الفقرة (يبنى معهم العمارات من الطوب والحديد والرمل والأسمنت ويغنى مواويل حمراء ومربعات زرقاء واللوبالى الأخضر) .

اما الفرع الثانى للادب الشعبى فهو تراث القصة الشعبية او الملحمة الشعبية وهناك آثار من ألف ليلة وليلة والزير سالم وذات الهمة والسيرة الهلالية وحمزة البهلوان والدنف والزيبق وكذلك اثر للمقامات الشعبية فى قصة (حكاية للبحر) .

ونبدو استفادته من ذلك التراث فى سجعه وفى ترميزه بالحيوان والطيور أحيانا ، وفى قصة للأمير . وعندما يحكى قصة من داخل قصة وعندما يستخدم أسلوب الراوى ، كما يتدخل فى بعض الاحيان ليؤكد حدثا و يشرحه او يبين موقفه منه . وكذلك فى روح السخرية الشديدة ، والمبالغة ، والفطرة الشعبية ، والتعبير عن الجنس ببراءة ، وفى التكرار . وفى استخدام القسم . وسذاجة الحساب ، والتجريد ، واستخدام الخيال الشعرى واستخدام الأسطورة والخرافة . وكذلك طريقة السرد الشعبية فيبدأ القصة وينهيها بالثناء على الله والصلاة على رسوله .

ان الاسطورة والحكاية الخرافيه هى المدخل الضرورى للادب الشعبى حيث يلعب الخيال الشعبى مجسدا أحلامه وأمانيه ومعبرا عن ظروف القهر التى يعانى منها فاخترع الوجدان الشعبى اسماء من مثل الجن والعفريت والنداهات والمردة والغيلان والشياطين .. الخ .

وقصاصنا اما أن يؤتى بالخرافة متضمنة فى السياق (فصرخت فيه لو لم اكن جنية مؤمنة بنت جنى مؤمن لركبت كتفك عامين قمريين كما تركب الدواب يا دابة) .

واما أن يجعل بناء القصة كله داخلا فى ذلك المنطق الخرافى مثل (حكايته لها ذيل ورأس) و (قفص لكل الطيور) .

روح السخريه الشديدة هى عامل مشترك فى كل قصص يحيى وهى خاصيه شعبيـة أصيلة وسلاح يشتهر الانسان البسيط فى وجه ظروفه الصارمة انظر الى الفرقة الوسيقية فى (حكاية عبد الحليم افندى) تتكون من الكنع وأخرس وأهتم .

وفى نفس القصة (دخل الولد الحمـام ، وحك جلده ، وطرد القملة والبرغوثة ، وخرج الولد من الحمام ببنطلون ازرق وجاكت ابيض ، وشبشب فى القـدم ، وقعـد على كرسى) .

وفى (حكاية للسحر) تاجر الجملة الانتهـازى يقـول للباعة (ردوا لى ثمن ما أخذتم لأحصل أنا أيضا على مكسبى وهو والله ملاليم ..) وفى نفس القصة يرتشى السجانون لتعذيب الفتوة حتى يفقـد قوته ويضعف ويستذل ولا ينتقم من حلو الصورة ، يقولون له (السجن يا بن الأكـابر تاديب ، وتهذيب ، واصلاح) .

وفى تعبيرات من مثل (بطة ملبن وشطة) ! وفى نفس القصة كذلك نحس الفطرة الشعبية فى ثنائه على الله ورسوله وتكون الافتتاحية هكذا : (الحمد لله الذى لم يسلبنى كل نعمة . فمنحنى نعمة الخيال . والصلاة على النبى ، الذى أجار غزالة البر لمـا استجارت به من شر صاحبها اللئيم) .

وعندما يقـول فى ثنـايا القصة (ورب الكـون شاهد على صـدق ما نحكى) وكذلك التكرار وسذاجة الحساب (مر شهر وتلاه شهر وشهر) (أنـا القرين وسأدفع لكم عشرة جنيهات ورقية ، وعشرة جنيهات ورقية ، وعشرة جنيهات ورقية وفوقها عشرة جنيهات ورقية) (جعلت المسافة بينى وبينه قصبة ونصف قصبة . وقلت السلام عليكم . ولمـا لم أسـمع رد تقـدمت وجعلت المسافة بينى وبينه نصف قصبة رددت السلام فلم يرد)

وهذا مثال من استخدام القسم (والله على صدق ما حكيت لك ـ يا أميرى ـ شهيد) (بعينى هاتين وأنا أعرف أنهما طعام الدود)

أما الخيال الشعرى من داخل المنطق الشعبى فيكاد يفيض فى كـل عبارة وأهم ما يميزه قـدرة عالية على التجريد ، والتنسيق ببساطة بين معطيـات الطبيعة ومشاعر الانسان (حدقت فيه شمس صيف المدينة بالف رمش من نور وألف رمش من نار) (الشمس القريبة من الأرض لا غاية لها الا ان يشب الحريق بعالمنـا)

(يدخن سيجارة من صنف انجليزى رسم على طرفهـا القط الاسود قاعدا على كرسى وفوق رأسه برنيطة) .

ونجـد فى قصة يحيى أيضا بعض الألاعيب المسـتفيدة من الأدب الشعبى فهو يعمد الى التكثيف احيانا والى البسط فى احيـان أخـرى ، فيخطب الرجل البنت فى سطر ، وفى السطر الذى يليه يكون منجبا منهـا

البنت والولد ، او يحدث العكس عندما تصف الزوجة كيف مات زوجها فتقول : (كنت أمام النار لما سمعت الطرق على الباب فقمت وفتحت فما رأت عيني الضيف الذى هو لا انس ولا جان وأنا راجعه سمعت صوت النزاع بين الاثنين ، ولما وصلت الى الفراش كان الملاك قد مضى ، ومعه الروح وتركني مع الجسد الميت) •

وليحيى استخداماته اللغوية الخاصة بعضها يخص التلاعب اللفظى من قبيل تغيير « كذلك » بـ « كذا » ، وأيضا عندما يعبر عن حدث بسيط فيضع حوله هالة لغوية فبدلا من أن يقول - مثلا - فتح الباب يقول (وكان أن فتح الباب) •

ان البحث عن استخدامات يحيى اللغوية ليحتاج الى دراسة مستنيضة •

* * *

كل هذه العناصر ممتزجة قد أسهمت بنصيب بارز فى خلق النسيج العام لقصص يحيى ، وتجربته ستظل علامة بارزة فى تاريخ القصة القصيرة ، ومؤشرا للانتقال من نموذج القصة الأوروبية الى قصة قصيرة نابعة من وأقعنا الاجتماعى الثقافى ، فتجربته لم تغرق فى التراث حتى تنسى شخصيتها المعاصرة ، وكذلك لم تلهث وراء النموذج الاوربى لتنسى تاريخا عريقا يغذيها بمعطيات التطور والاستمرار •

قصة يحيى تحقق تلك المعادلة بذكاء ، فهى ترصد الواقع الاجتماعى ثم تحدد ما الذى يمكن أن يعطيه الفن لذلك الواقع من خلال تجسيد الروح الشعبية ، مستفيدة من التراثين الشفاهى والتاريخى للقصة الشعبية ، انها تجربة فريدة واسلوب موهوب لحل اشكالية القصة العربية المعاصرة •

لغة الأسطورة .. في "حكايات الأمير"

عبد الرحمن ابو عوف

يقيم الراحل يحيى الطاهر عبد الله فنان القصة القصيرة فى مجموعته الاخيرة (**حكايات الامير**) اتصالا مجيدا لتجربته القصصية المتميزة وسط جيل كتاب الستينات ، منذ أن أصدر مجموعته الاولى (**ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقال**) عام ١٩٧٥ و (**الدف والصندوق**) عام ١٩٧٤ ٠

* يقدم الكاتب فى هذه المجموعة الاخيرة للناقد ما يقتضى التحديد . أى فصل تمايز وتنوع التجربة القصصية والروائية ، ربما لان اتجاهات السرد والبناء وتقديم الشخصية ورسمها ، والاسلوب واستحضار الجـو ، كل ذلك بدأ ينحو عند يحيى الطاهر منحى مبتكرا وجديدا ، بلا جدال ٠ يحمل اصوله ورواسب من كتاباته السابقة ، غير انه فى النهاية يقـدم رؤية طازجة للواقع والحياة ومعنى المصير ، ويساهم فى تجاوز شكل وموضوع كتابة القصة العربية الحاضرة ٠

* ان القسم الثانى من المجموعة المـذبة (**انا وهى ٠٠٠ وزهـور العالم**) تتضمن رواية معاصرة ، تبحث وتتجاوز نفسها فكريا وجماليا ، وتقدم اكتشافه الخاص وصوته المتميز ، واقصد (الحقائق القديمة صالحة لاثارة الدهشة) ٠

* أن (الحقائق القديمة صالحة لاثارة الدهشة) جماع عذب يضم شتات حيل متعددة لفنية الحكاية الشعبيـة ببسـاطتها فى السرد ورسم

الشخصيات الحية وايضا تكثيف وشاعرية اللقطة القصصية بدفئها وحدتها في التوقف عند اللحظة بتفصيلاتها وتحولاتها ··· غير انها ، وفي الوقت نفسه تسري فيها نغمة سرية ذات نفس طويل يحكم تتابعاتها في سبع حلقات ، تكون في النهاية مرآة متعددة الوجوه ، تكون وتقدم مزاج واصداء ذاكرة المدينة ، وعمق وعي ولا وعي حضور المدينة شبه البرجوازية في بلادنا ، في العاصمة أو في مدن صغيرة تنهج نهجا في الحياة الوثنية القائمة على القهر والاستغلال ·

* يوحد هذه الحقائق القديمة الصالحة لاثارة الدهشة عناصر عديدة من شخصيات رئيسية ربما ابرزها (**اسكافي المودة**) هذه الشخصية الماكرة خفيفة الظل الساخرة المؤشرة والغنية بحيل السرد القصصي وأفانينه ، والتي بغيرها يصبح التعليق والشرح والوصف مندمجا اندماجا كليا في تتابعات النسج القصصي · سنختار الآن عدة مقاطع من مجموعة ـ الحكايات ـ لنجعل منها نقاط ارتكاز في تحليل الدلالة والمعنى ، في غير انفصال عن عمليات التداخل والتبادل في البناء القصصي · ·

* في الحكاية الرابعة (ما الذي افسد دنيا السوق ، كانا نسعى بخطوات سريعة نحو الاخرة ـ الغلاء المزرق بيننا يحجل ، والغلاء الاسود في وجهنا ينبح والغلاء الابيض كاره يمسك المنجل بيد ـ بينما الاخلاق تسوء والشجار يومي ، والقوادون يتاجرون ببنات الناس أمام عيون الجميع ثم بحضر سمسار الشقق المفروشة ، باسما ، يغري الجميع بعقد صفقات تجارية ·

* هذا عن السوق ، وهي نغمة تتكرر في اكثر من حكاية ، تدل دلالة واضحة على معاينة واقع محدد في حضوره ، غير انه لا يقدمها في تسجيلية فجة بل في نوع من الفانتازيا والخلط بين الحلم والواقع ، على تخومه معالم ثابتة لعدة أمكنة يتوالى ظهورها ـ أبرزها ـ كما في خمارة مخالي وبيت المركبي وبيت اسكافي المودة ومقهى عش البلبل ·

* ان الواقع المتعدد الجوانب ، الكثير الحيل ، الذي حلله وخبره ورصده وفجره الكاتب هنا ، واقع مصفى ، تحددت عناصره في وضوح ، اتخذ في تقديمه أكثر من وسيلة في القص ، ربما ابرزها الاثبات والنفي أو وضع مكونا تالحدث وتشابكاته وعلاقة الاشخاص به في مستوى العالم الخاص الذي يقصد في النهاية ـ وبكل العمق ـ عالمنا ، ولن نستطيع فهم الاقتصاد في التعبير والاحساس والدقة في التجسيد والتكرار المتعمد للعبارات والصور والمجاز الرمزي الا بفهم خبرات الكاتب الماضية في استخلاص

نوعية ومذاق ودفء الحياة فى قرية الكرنك بالاقصر ، حيث اصالة وزخم ونبع التجربة الانسانية ما زالت تحكم وعى اكتشاف الحياة لدى الكاتب ٠٠ أن بعضا من قصص (ثلاث شجرات تثمر برتقالا) و (الدف والصندوق) عام ١٩٧٤ ورواية (الطوق والاسوره) ، رغم اتخاذها أدوات التعبير الواقعى النقدى والشاعرى ، الا انها كشفت فى بعض قصصها مثل (جبل الشاى الاخضر) و (الوارث) و (محبوب الشمس) عن بعد اسطورى منحوت من ركام الحس والبعد الحضارى لبيئة الصعيد المتوهجة ، بالشمس القاسية فى تقاليد الحياة والعرف واقانيم العيب والشرف ، ومعنى الرجولة والكبرياء وعلاقة الطفل بالبيئة ، وهذه الجذور الواعية فى استنبات رؤى ومعنى وخصائص الطبيعة فى اتحادها مع دورة حياة الانسان بكل تفصيلاتها الحسية مع معنى الجنس والموت ، معنى البكارة والنضج ، كل ذلك كان يتشكل ويتراكم فى خبرات الرؤية الابداعية للكاتب ، بحيث اوصلته فى مجموعته المخاتلة التى تظهر قمة قلقه الابداعى والفكرى (الدف والصندوق) الى مهارات ابداعية تجاوزت نفسها وتشوقت نحو التغلغل والتعمق فى فهم وتقصى نوعية الواقع فى تحولاته حيث الغربة والعودة ، ان قصص (الجد حسن) و (العالية) و (الوشم) و (الفخاخ منصوبة للمحبين) و (الدف والصندوق) تنحت مادتها وسياقها التعبيرى من لحمة وسدى الحياة فى قرى صعيد الكرنك حيث تخضع العلاقات والمصائر الانسانية لضغوط العرف وقانون البيئة ، وهو مزيج من الطقوس القبلية والعشيرة ، والاسطورة التى تتحدث عن تخصيب الارض بمادة الحياة . بحم الانسان ، ويفجر الكاتب عبر لوحات درامية وشاعرية شبق الجسد ولغة الاتصال واكتشاف فورة الحياة فجنسية ، ربما بين الأخ والأخت أو الانسان والحيوان ، ان ابسط انطباع ممكن جمعه وفهمه عن غربة الصعيدى فى بيئته ، ثم غربته فى المدينة وامتلاكه فيما بعد عالمه الخاص ، الذى يدور حول نفسه ، وينكشف من لحظة ولحظة عبر ايقاع ونغم سرى ٠

* كل ذلك يمهد لما اقامه يحى الطاهر عبد الله من بناء فنى ومعمارى وفكرى فى مجموعته المنفردة الاخيرة (حكايات الامير) حيث نكتشف وحدة قائمة على ثنائية تتناقض وتتناسق فى نفس الوقت ، قطبيها البساطة والتلقائية والسيولة فى السرد وتقديم الحدث وقطبها الآخر الرمز والايحاء والتكثيف والمجاز ، اننا نشعر ونحن ننساق وراء حكايات وقصص وعوالم الراوية خفيف الظل ، اللماح ، الذكى ، الماهر فى فن الحكاية والتقليد الشعبى الغائر فى الوجدان الجمعى ، نكتشف احساسا عميقا بان هذه الحوادث الارضية التى يصور لنا تشابكها ليست سوى رمز لواقع اكثر رحابة من الواقع الجزئى المحدد بجدران ابنية اجتماعية محددة

أو أزمنة محددة ، اننا لا نلمس منها سوى مظاهر عنيفة لمأساة تجرى فى عالم آخر (الحمد الله الذى لم يسلبنى كل نعمة ، فمنحنى نعمة الخيال ، والصلاة على النبى الذى اجار غزالة البر ، لما استجارت به من شر صاحبها الامير والثناء عليك اميرى) من هذه اللحظة يخلق الفنان وجودا كله صرامة وتله وهوى ، تتجاوز فيه تناقضات العلم والاسطورة ، التجريد والصورة والمعنى ، يحكى خلاله وعبره وحوله عن هموم حياتنا بكل ما يزحف عليها من زيف وتلوث وانتهازية وعقم وموت غير مرئى ، انها قصص غير عادية تتناغم فى القص (أكتع يدق على عوده فيبكى وتر ويضحك وتر ، واخرس يرسم الدنيا بالصرخة والاشارة ، اما الأهتم فكان ضاربا لا نظير له) وبعد ما اكلوا الاكلة الدسمة وشربوا وشموا ، صرخ الاخرس فدق الاكتع على عوده وضرب الاهتم على دفه ـ ذلك الضرب السريع المسمى بالقادوس وقالوا (صلوا على طه النبى) .

* وتتعرف على حكاية الريفية ، صفية العذراء يتيمة الابويين ، تبيع السلة التى تصنعها الجدة ، هى جميلة وفقيرة ، وصل خبرها لصاحب القصر فاشتراها على سنة خير الانام ، واصبحت فى يده كاية سلعة فى البورصة ، حتى باغتت (صفية) ابن الاكابر ولطمته على خده ، فلقد طمع فيها الكثيرون حتى جاء هذا وقرصها فى فخذها .

* وتزاحم الشباب الفقراء على باب صفية المغلق ، يخطبون ودها وهى متمنعة كحصن مهيب ، حتى تزوجت من غريب عن (القرية) لعب فى تجارة الحبوب والاقطان ، لعبة حققت له حظ التجار ومكانة التجار المرموقة ، وعاشت بنت الفقراء فى نعيم ولين وخيال لا ياتى على بال ، غير ان وسواسا يوسوس فى صدرها ـ (انت يا صفية ، بنت هؤلاء ، رغم النعيم الذى تتقلبين فيه ، لقد هربت والى الابد من مصيرهم المحتم ... الا انك والى الابد مربوطة بسلاسل من حديد الى ابدان اهلك الفقراء التى نخرها دود القبور منذ زمان بعيد) .

* ولان ذاكرة الفقراء رحيمة تعرف النسيان اما ذاكرة الاغنياء فلا تعرف النسيان قط ، فقد عاشت هى وزوجها فى برودة وعقم وبلا ابناء ، حتى جاء يوم وراى ملاك الموت ، وهو يطوف شجرة الحياة ، تحمل فرعين يابسين ومتباعدين ، فقصفهما وطرحهما لريح الخريف الابدية ، ان مصير هذا التسلق الطبقى ومحاولة عبور الخط الفاصل بين الفقر والثروة حاجز فى قصص هذه المجموعة ، ففى حكاية (أم دليلة) طاهية الموت البنت تركع على ركبتيها وتبلبل بالدموع قدم والدها ـ وتقول (زوجنى يا ابى من الغنى) ويتم لها الحلم ، وتظل بنار جسدها وشبابها تاكل فى قسوة حياة العجوز الغنى حتى تدمره وتدمر نفسها .

* وفى حكاية للامير عنوانها (من يعلق الجرس) ؟ ، تبدأ بهـذا الوضوح (هذا نور ما تم يا اميرى ، لقد مات الرجل الغنى اليوم والليلة ساقطف لك من حياته الثمرة المرة والثمرة الحلوة فقد تنام) ٠

* لقـد ترك سبيل وطريق المشيخة والتطهر وسلك طريق التجارة ، واستطاع أن يعرك أمواج السوق ، ويصل الى ما لم يصل اليه شيخ تجار السمك ، غير انه ينتهى الى هذه الحكمة (١) مالك السمك الحى والسمك الملح (عجوز) (٢) حالق الزحمة بالاسواق (وحيد) (٣) مالى يحرك القارب والصياد والحمال والحوذى والعربة والبغل وريشة الرسام و (انا جامد) ، (٤) عربتى يجرها حصان أبيض وحصان أسود و (أيامى يجرها ليل اسود ونهار أبيض الى المبرة) ٠

* وتتصاعد هذه النغمة لتبلغ ذروتها فى قصة (حكاية عبد الحليم افندى وما جرى له مع المرأة الخرفاء) ، انها تلخيص ممتع وعذب واسطورى لطبقة نشأت مع المحتل عاشت طقوسه وغرقت من خيرات ما مهنة عمـل عبد الحليم افندى كبير الطباخين عند كبير ضباط مصر ، وتعود عاداتهم واتقن اسلوب حياتهم ، غير انه جاهل سطحى ، تدمره حادثة طارئة عندما ناولته امرأة عجوز ورقة ليقرأ ما فيها فتحايل ثم صرخ (أنا لا أقرأ ولا أكتب يا أم ٠٠٠ أنا أفندى بثوبى يا م وها انا يا أم أشق ثوبى أمامك) ٠

* ان هذه القصة وغيرها من مجموعة (حكايات الامير) ليحى الطاهر عبد الله تؤكد بدء اقتراب وعى القصاص من المعنى الاكثر عمقا للاسطورة فى الفن كلغة مفارقة وتخط للواقع المعطى أو للطبيعة ، فكـل هموم حياتنـا وكل الشروخ والتآكل الذى يزحف مع عصر الانفتاح والمهادنة ، يقـدم هنا ليس كانعكاس لكائن بل هو تطلع الى خلق ، لذلك فهذه القصص لا تعبر عن نفسها أبدا بالمفاهيم بل بالرموز ، انها المفهوم ساعة أن يولد ٠

أنا وهي وزهور العالم

ملامح الرؤية الإبداعية

محمد كشيك

متغيرات جديدة :

تعتبر مجموعة انا وهى وزهور العالم (١) وبخاصة القصة الاولى منها بمثابة تمهيد أولى لاعتاب عالم جديد ، يطرح مجموعة من الرؤى المختلفة ، والتى تشكل طابعا متميزاً يختلف عن سابق ما قد طرحه الكاتب من اعمال تضمنتها مجموعاته القصصية الاخرى (٢) ، اذ انه لم يلجأ الى تلك « التيمات » والاساليب والتراكيب ولغوية التى اتقنها وصارت من علامات تفرده الأدائى في شكل ولغة القص •

وفى هذه المجموعة « **انا وهى وزهور العالم** » يحاول الكاتب منذ البداية وفى القصة الاولى والتى تحمل نفس الاسم أن ينتهج سبلا وطرائق مختلفة قد تبدو مغايرة لما قد سبق وتم انجازه من قبل ، حيث اقتربت اللغة كثيرا فى شكل استعمالاتها من تلك الطريقة التى تستخدم بها فى بناء القصيدة ، وصار للتعبير الفنى منطقا خاصا به ، يتجاوز تخوم علاقات السرد التقليدى ،

---

* ولد الكاتب يحى الطاهر عبد الله فى التاسع من ابريل ١٩٤٠ بمدينة الكرنك ، وتوفى بالقاهرة ١٩٨٠ ، هذا وقد ترجمت اعمال الكاتب التى تزيد عن سبعة ما بين قصص قصيرة وروايات الى لغات كثيرة منها : الاسبانية والفرنسية والايطالية والانجليزية والروسية ، وتقوم دار هاينمان للنشر بلندن بطبع اعماله الكاملة، والتى تم جمعها لاول مرة بالعربية فى مجلد كامل عن دار المستقبل العربى بالقاهرة .

ليرتحل الى آفاق من التجريد الذى يحاول ازاحة قشرة السطح لينفذ الى ما وراء الاعماق ، فيغيب المنطق الحكائى فى القص بصورته التقليدية ، ليحل محله منطق آخر ، يعتمد الصورة والايحاء والرمز والدلالة ، فيظهر « الكادر السينمائى » فى حركته المستمرة ليؤكد على طبيعة تلك العلاقات الجديدة ، والتى يحاول الكاتب من خلالها اكتشاف ورصد مجموع التحولات المنيفة بشكل اكثر فنية ورهافة ، وعلى الرغم من ظهور تلك المتغيرات بشكل واضح فى قصة « انا وهى وزهور العالم » ، الا انها لم تطفر فجاة ، بل ارتبطت بوشائج اخرى ثابتة يمكن تبين مناطقها ، وتتبع ايقاع تطورها ، وتقصى عناصرها فيما سبق وأبدعه الكاتب من أعمال ٠

على انه فى تلك القصة القصيرة ، والتى لا تزيد فى عدد كلماتها عن مائة وتسعين كلمة فيمكننا التعرف على مجمل طريقة الكاتب فى صياغة رؤاة الفنية ، والتعبير عن ملامح عالمه الابداعى ، وتلمس روح تلك التحولات الجديدة التى طرأت على عالم الكاتب ، وفى القصة مقدرة فائقة على سبر أغوار اللحظة بكل ما تحمله من طاقات ودلالات ، اضافة الى روح المغامرة المستمرة التى قادت فى النهاية الى العديد من الاكتشافات الهامة ، التى تعتبر ــ بحد ذاتها ــ انجازا جديدا يضاف الى فن القص ٠

وفى تلك القصة ــ إنا وهى وزهور العالم ــ كما فى معظم قصص المجموعة ، فان الدلالات تتعارض ثم تعود لتتحد فى شكل من التجليات المستمرة ، لتشى بطبيعة حركة الصراع ، وجدل التناقضات ، حيث يقترن العادى المألوف بالمساوى المدهش ، وتصير للبصيرة الكاشفة فاعليتها ، فيمتلىء العمل الفنى بطاقات شحن هائلة ، تؤلف ما بين الاجزاء والعناصر ، لتخلق فى النهاية منظومات فنية بالغة العمق والنفاذ والتاثير ٠

ومن بين تلك النماذج المصاغة بعناية واضحة ، تتجلى الخصائص الاساسية ، والتى تتكون منها جزئيات هذا العالم ، اذ (تبدو الاشياء البديهية غريبة لفرط بداهتها ، ويصدمنا الواقع المكتوب : حيث يصبح ذلك الملتصق بحدقات العيون وكاننا نراه للوهلة الاولى ــ وبعيداً عن الافتعال وركاكة التعبير ، فان الاداة عند « يحيى الطاهر عبد الله » لم تكن تقصد لذاتها ، ولكنها تندمج مع الحدث نفسه وتنغرس فيه ، حيث يصبحان وجهين لعملة واحدة ، وقياسا على ذلك ٠٠ فان الكلمة الموجزة أو العبارة القصيرة فى تركيب وبناء الجملة عنده ، يكون لهما دورهما المحدد ، والمحتم ، فلا تشذ كلمة عن الاستخدام المقرر لها ، حيث لا يبقى مجال للاصوات والحروف الزائدة ٠٠ كل ذلك يتم بصورة ــ رغم القصد ــ تبدو عفوية ، والشكل يبدو تلقائيا رغم صلابة البناء وتماسكه ، فى مزيج

« فانتازى » يؤلف تركيبة ذات مذاق خاص ، تتزاحم فيها كل تلك الخصائص ، لتفصح لنا عن عالم فى غاية الغرابة ، نراه أمامنا ولا نكاد نشعر به ، يستقر بداخل أعماقنا ، ولا نستطيع أن نفهمه) (٣) ٠

توظيف العناصر البنائية :

وفى ايقاع اللغة المكثفة ، يمكن رصد ملامح تلك الاجواء التى تحيط بابعاد وجوانب الموضوع القصصى لتمنحه ذلك التوغل والنفاذ والعمق ، اذ يتجاوز الرمز حدوده ـ بالدلالة ـ ليعبر عن جوهر الحقيقة الكلية ٠٠ يظهر ذلك واضحا فى شكل الاستعمالات اللغوية وطرائق التعبير القصصى التى تبناها الكاتب ففى قصة « انا وهى وزهور العالم » تظهر تلك الخصائص واضحة ، والتى تشير الى معالم وحدود المتغيرات الجديدة . فهناك (تلك القدرة اللغوية الفائقة ، والتى يلتحم فيها الشعر بالبناء القصصى ، الى الحد الذى يمكننا فيه من تصوير بعض القصص على انها عوالم شعرية ذات مذاق قصصى)(٤) وفى القصة ـ موضوع النقد ـ تبدو اللحظة مهيأة لتقبل كافة العناصر ، حيث يقابلنا صوت الراوى ، الذى يقف عند مشارف المنطقة المحظورة ، يحاول التحديق والمعاينة ، ومن خلال لحظات الاكتشاف تزدهر الرؤى ، وتنمو مراحل الوعى عبر مشاعر التناقضات ، يظهر ذلك كله من خلال فعل ابداعى متميز ، حاول الكاتب أن يحاصره بالعديد من الوسائل الفنية المتاحة ، فتوسل بلغة المفارقة واستعان بصورة النقيض : « **أحب الموت وكلما اجدنى على حافته أحب الحياة** » ، ويكثر الكاتب من استخدام لغة المفارقة حتى يتمكن عن طريق تعميق الاحساس بالتناقض من اظهار البعد الغير منظور ، فبعد ما يهتف الراوى بتلك العلاقة الجدلية بين صورتى الحياة / الموت ، فانه يعود مرة اخرى ليصيغها على نحو آخر مؤكدا على الطبيعة الجدلية لحركة الواقع فيقول : « **أحب الحياة وكلما أجدنى فيها اعرف أنها الموت** » ومن خلال لغة المفارقة ـ تتحدد أطر العلاقة الجدلية بين أطراف المتناقضات ، والتى نستطيع من خلالها فهم فضاء الموضوع ، وملامح الرؤية ، وعناصر البناء ٠ ففى القصة ـ انا وهى وزهور العالم ـ تلتئم معظم الخيوط ، فعلى الرغم من التفاصيل القليلة ، فان مساحة اللوحة تبدو شديدة الاتساع ، فالكاتب يعتمد فى موضوعه على تلك الثنائيات التى تؤلف ما بين الاضداد ـ الرجل / المرأة ، الحياة / الموت ، الازدهار / الافول ، الابيض / الاسود ٠٠ الخ » وفى المحاولات الدائبة يجتهد فى أن يمنح تلك المتقابلات اشباعا بالحركة ، فتتزاحم الصور لتعبر عن أفق الموضوع : (**اود لو امتلك زهرة سوداء ٠٠ ثمة زهور سوداء بالعالم ٠٠ ثمة زهور سوداء**) ويعود ثانية ليؤكد على المفارقة بايراد الحركة النقيض ، وذلك حتى تكتمل الصورة ،

وتلتئم الدلالة من خلال تلك الجزئيات والتفاصيل الصغيرة ، فيقول فى نهاية القصـــة مشـــيرا الى الجانب المقابل / المفـــارق للمعنى الاول ·
« **أود لو أمتلك زهرة بيضاء ·· ثمة زهور بيضـاء بالعالم ·· ثمـة زهور بيضاء**) ·

وفى المفتتح الاول للقصة لا يمكن لنا أن نلمح سوى تلك الجزئيات الصغيرة ، والتى تشكل ملامح وحدود العالم الذى أراد الكاتب أن يتحرك من خلاله (أنا / هى / زهور العالم) ومن خلال هذا المونولوج المفتوح تتراءى صور الواقع ، ذلك الواقع الذى يبدو متراميا رغم محدودية مفرداته والتى لا تزيد فى عددها عن عناصر ثلاثة : الراوى ـ فتاة ـ حديقة ، وعلى الرغم من ذلك التقشف ، الا أن الكاتب قد استطاع توظيف عناصر هـذا العالم بحيث استطاع فى النهاية أن يزاوج بين مجمل التناقضات المختلفـة فى منظومة ملتئمة بالغة الدقة والروعة ـ وبقدر ما تسمح لنا القـدرة على الابصار ، فاننا سوف نتمكن من التعرف على صور متعددة لعلاقات الأضداد تلك (الحب ـ الموت ـ الحياة ـ الربيع ـ الشتاء ـ الازدهار ـ الافول ·· الخ) وذلك فى مجموعة من التجليات الدائمة ، حيث يبدو المتعين والمرئى والمحسوس كانه محض خيال ، وينفجر الحلم كحقيقة واضحة لا يمكن انكارها ـ انه عالم خاص ، له جوانبه المتعددة الغريبة ـ الواضحة ، فالموت يتعانق مع مظاهر وصور الحياة فى تجليات كاشفة ، فتنطلق الاسطورة ، يبدو ذلك واضحا من طبيعة المكان الذى اختاره الكاتب ليدير وقائع قصته ، فهو مكـــان يتراءى شديد الغرابة ، غير مألوف رغم واقعيته (فنحن هنـا نرى الخيال ينطلق انطلاقة حرة محلقة فيخلق عالمـا خاصا لا يتشبه بغيره ، عالم له ثوابته ومتغيراته ، يبدأ بعناصر واقعية يجهـد الكـاتب البـارع لاخفائها ، كى يضيف على ابداعه مسحة اسطورية خيالية خالصة) (٥) وفى تلك القصة ـ انا وهى وزهور العالم ـ لا يمكن تعيين المكان ، كما يبدو الزمان مبهما بحيث لا يصبح فى الامكان تحديده بدقة ويبقى الايقاع دائما مسيطرا ليخلق عناصر الاتزان ، فبينما تشجب الوقائع أو تكاد ، تظـل سحابة الحالات المفعمة بشتى المشاعر ، تنقل الينا تلك الرغبات الدفينة ، والاحساس المستمر بالفقد والحنين للاتصال ـ ويظل الراوى دائما متواجدا يبحث عن امكانية ما ، تتيح له التواصل والمعانقة ، ، تدفعه رغبة عارمة فى التحقق مع الاشياء تكاد تكون مستحيلة ، فيقول (كنا فى الحديقة ـ أنا وهى ، كنت طامعا فى علاقة تربطنى بها : أى علاقة) ومن خلال المحاولات المستمرة للانفلات من براثن العزلة المهلكة ، يجاهد الراوى دائما للخروج من تلك الدائرة الجهنمية ، فيتجاوب مع كل معطيات اللحظة ـ يصطدم بكل الامكانيات ـ محلقا فى فراغ سحرى يتعدى حدود الخيال ، فيلتقى بالق

التوهج ، ذلك الذى يضىء مكامن العمق الشفاف حيث تتشابك الحدود ، وتضيع المعالم أو تكاد ، ويصير العالم الى نوع من العذوبة الخالصة من شوائب اللحظة ، فيرتقي المشهد القصصى الى مستوى ادراكى يصل الى درجة الحدس ، كما تعود الحقائق الى سابق بزوغها الاول بكل ما تمتلكه من صدق وبداهة وعمق ونفاذ ' ـ وبارتقاء العلاقات ـ فى اطار تقابل مستويات القص ـ تنمو المدركات ، ويرتفع مستوى الوعى الى درجة تفوق كل ادراك متعين ، فتتهيأ الصور دائما لاستقبال اعقد اللحظات واكثرها استعصاء على التعبير ـ وفى تلك اللغة ـ التقابل ـ حيث تلتقى المتناقضات وتتجادل ، تصير المشاهد أكثر حضورا بدلالاتها المختلفة ـ فالربيع دائما ما يقابله الخريف ، والزهور السوداء غالبا ما تشى بامكانية وجود أخرى بيضاء ، فتصير كل الاشياء وكانها فى حالة من المواجهة مستمرة ، وصراع دائم لا يمكن له الثبات ـ ومن خلال ذلك كله يبدو توظيف عناصر الطبيعه موفقا الى ابعد الحدود ، فمن خلال تداعيات القص ، كثيرا ما يتخلق هذا الفهم التقابلى للاشياء ، فحينما يتتبع الراوى ايقاع التغيرات وشكل التحولات ، يعكس دائما ذلك الفهم التقابلى الذى يضع الوجود ازاء حركة مستمرة لا يمكن لها أن تتوقف ، وفى تجليات الازدهار يقول : (**أنه الربيع ، وتلك شمسه اللينة تنفذ من بين افرع الشجر بشعاع كانه الفضة النقية**) ثم تعود الحركة بعد ذلك لتؤكد على جدل اللحظة المفارقة ، اذ تبدأ ملامح النقيض فى الافصاح عن وجودها المغاير : **كان بالحديقة شجر سقط ورقه ، وحشائش يابسة ، وكل الطيور ـ وكانت الشمس الطالعة ، وعين الماء يقل فيها الماء ، غطاها الورق اليابس والكلس ـ انه الخريف**) ٠

وبين ملامح تلك الثنائيات المتعارضة (الحياة / الموت ، الازدهار / الافول) تتحدد مساحات الرؤية فى هذا العالم الغريب ، الملىء بالصمت والحيوية والسكون ، المشحون دوما بطاقات مستمرة لا تنفذ ، والذى لا تكف فيه الاشياء عن الحركة عبر صور متتابعة لا تنتهى ، تتخلق دائما من قاع ذلك العالم الغريب ، الموغل فى غرابته ، والذى لا يكف عن الانتهاء الا ليبدأ من جديد ٠

والقصص الاخرى

ونظرة الى باقى القصص فى « **انا وهى وزهور العالم** » سوف تحيلنا من جديد الى طبيعة ذلك العالم المأساوى ، الذى يخضع كل شىء فيه لشروط غير انسانية ، اذ تمتد شبكة الحصار لتستوعب كل شىء ، وتصبح المطاردة هى العنصر الدائم ، المستمر ، ويصير الاحباط هو النتيجة

الطبيعية (٦) ، فازاء كل تفاعلات القهر لا يمكن قيام علاقات طبيعية ، ففى قصة « **شموس** » (٧) تبدو الاشياء غائمة ، مستترة ، تجمع فيما بينها علاقة شبه سرية ، فالراوى يمضى كشبح هارب ، وفى كل لحظة تستبين ملامح لشر آت ، وبوادر لنذر خطر محدق ، فنرى هناك ثلاثة رجال لا يمكن تبين هويتهم ، لكنهم يبدون ــ بحللهم السوداء ذات اللمعة المخيفة ــ كرسل للموت ، انهم دائما على اهبة الانقضاض ، ويظل الحصار قائما ، يضفى بظلاله على اجواء القصة أنواعا من الغموض والريبة والشك والحذر ، وبطل القصة يدرك فى يقينه ووعيه بشاعة ما هو مقبل عليه ، وما سوف يتعرض له ، فيعرف انه ضائع لا محالة ، وفى المقطع الثانى من القصة والتى تتكون من ستة مقاطع نرى ملامح من ذلك المصير المحتم ، اذ يحدث الموت للراوى ، لكنه يتم بطريقة « ميثولوجية » ، انه موت معاينة . لكنه مؤجل الى حين ٠٠ لكى يتمكن الراوى من اخبارنا بحقيقة ما يحدث (كان مع المارة . واعمدة النور واسفلت الشارع ، وسائر الاشياء ، لما مزقت ضلوع صدره حربة النار ذات الشعب التى يمسك بها رب الخوف صاحب الدرع والخوذة) وتداخل العناصر الاسطورية لتلتئم مع باقى خيوط القص . فعلى الرغم من حدوث فعل الموت ، الا أن الراوى يتمكن من عبور الخط الفاصل مرة أخرى ، فيعود الينا بما يشبه الحيلة ليكمل باقى حكايته ، انه ــ رغم الموت ــ يود الاحتماء بصخب الحياة ، فيذهب الى الخمارات ، تدفعه رغبة عارمة فى التواصل (يسعى برغبة دائمة الى الكلام والمشاركة) انه رغم معرفته بمجموع القيود والشروط والمواضعات التى تمنع من قيام اية علاقة انسانية ، الا انه يسعى ويحاول ، لكن تجابهه دوما تلك الاسئلة المحيرة ، ولا يعرف لماذا يقع باستمرار داخل دائرة العقاب (فالناس يضربونه بالكتف من غير ذنب ، ودائما ما يتخطاه الاتوبيس المسرع ولا يقف الا وهو مزدحم ــ يعامله الكل ــ الباعة والمارة ، تلك المعاملة التى لا تليق بكلب) ورغم كل ذلك فان هناك محاولات مستمرة لاختراق مناطق الحصار ، ومع تكرار صنوف المعاناة ، تزداد حدة المجابهة ، وفى قصة أخرى من قصص المجموعة « انشودة الطراد والمطر » (٨) يحتل العنف غير المبرر رقعة واسعة ، اذ يتصدر ــ دائما ــ واجهة المشهد بدلالاته المتعددة ، وفى القصة نكاد نلمح صورة متكررة لنفس الراوى ، وتبدو العناصر الخارجية كتمهيد أولى يتيح لباقى العناصر الفرصة للتعبير عن نفسها ، ومنذ البداية تتردد تلك النغمة المليئة بالاسى ، والتى تشى بعلامات المأساة (كنت قد ابتسمت ، فتسللت قطرات من ماء المطر كانت على وجهى الى شفتى) وتتآزر كافة الصور والمشاهد لتعبر عن حدة مشاعر العزلة والفقد والاغتراب ، فهناك دائما شخصية الراوى ــ ذلك الاعزل الوحيد الذى يمضى بمفرده دائما ــ تحوطه مظاهر الكآبة والعنف ، ودائما ما نواجه بالخطر المحدق ، ينشب

بمخالبه دونما سبب واضح ، لكننا نستشعره ، ونكاد نلمسه ، وفى لغة الايقاع الذى يستمر بطيئا ثم يأخذ فى الارتفاع ، تأخذ الوقائع موضعها المتعين فى شكل القص وطريقة التعبير ، وتتداخل الحدود بين الخيالى والماثل أمامنا ، فتصبح الاشياء أكثر حضورا ، كما يصير للمعنى أكثر من دلالة (كان هناك امام البوابة ثلاثة اشخاص ، وبدا لى الذراع الاحمر الممتد بعلامة الخطر كما لو كان متدليا من السماء ، وبدت لى المسافة بين السماء والارض قريبة جدا ، وهكذا كانت دائما فى الليالى المظلمة حيث المطر) وتتوالى الصور لتختلط فى منطق يشبه الحلم / الكابوس ، حيث تتدافع الوقائع والاحداث ، لتصنع شبكة واسعة من الحصار يقع الراوى دائما بين براثنها ، انه يدرك على نحو يقينى بوقوعه تحت طائلة العقاب ، ذلك العقاب الذى ليس له ما يبرره ، ويكون الاحساس بالمطاردة هو السمة الغالبة ، لكن تبقى دائما رغبة عارمة فى التحرر والانعتاق (كنت قد باعدت بين وجهى ، وبين التفاتية السريعة ، ولكنه كان قد عاجلنى بنظرته ، وتأكد أخيرا ، من اننى انا ــ ومن انه هو الذى سيتمكن منى) وتكون محاولة الفكاك من المصير المحدق هى الرغبة الوحيدة وذلك فى سعى دائم للاحتماء والخلاص (جريت فى الارض الخلوية الواسعة ، كانت الارض مجدورة بمئات الحفر التى تحولت الى برك صغيرة من الوحل) لكن على الرغم من توقف المطر وانتهاء المطاردة ، الا أن احساسا بالريبة يظل متواجدا ، متسلطا ، فلا تهدأ ارتعاشة الداخل رغم ابتعاد الخطر ، وتبقى النهاية المفتوحة للقصة لتفسح المجال لعديد من الاحتمالات والتوقعات ، اذ لا يصبح الهرب سوى هدنة قصيرة ، يعقبها مطاردة اخرى ، وهكذا لا تنتهى اللعبة الا لتبدأ من جديد ، يبدو ذلك واضحا من شكل النهاية الذى يفتح الباب على مصراعيه لكثير من الدلالات والاحتمالات غير المتوقعة (وها ــ انا ــ ذا قد بلغت المنحدر ، حيث ينتهى الزمان والمكان ، لم يكن أى من الرجال خلفى ، مسحت الطين العالق بخذائى ، وبقيت تلك الارتعاشة باطراف والداخل ، وكان ظلى هناك ــ بعيدا ــ يسبح فى برك الوحل الصغيرة) .

ــ وفى اطار تلك العلاقات الغريبة ، يكتسب الموت دلالات خاصة ، اذ يصبح شيئا له حضوره الخاص ، ووجوده المتعين ، فيصير ــ رغم ضراوته ــ عاديا ، يمكن أن يحدث فى أى وقت ، ورغم كل صور التحايل . وهو ــ الموت ــ فى معظم القصص يرتدى أقنعة مختلفة ، كما يأتى فى صور متنوعة ، فهو أحيانا رد فعل مباشر ازاء حركة الوجود (البكاء الثالث) وفى أحيان أخرى يتخذ لنفسه قناعا عاديا فيأتى كنتيجة لحادث عارض (اليوم الأحد) أو يتقنع بروح الميثولوجيا كما فى قصة (شموس) وقد يجىء هروبيا ، يلتحف الرمز ، ويتقنع بالحكمة كما فى (الدرس) .

– ومع كل التجليـات المصاحبة لفعل الموت ، تتـأهب الطقـوس لتحتل سلطتها بصفتها بؤرة الدلالة ، اذ تمنح الصور المختلفة فى تبدياتها ابعـادا اكثر مدعاة للاثارة والدهشة ، كما ترتحل بدلالات الموت الى آفاق اخرى ، لتبعـده عن العـادى المألوف الى الغريب المدهش ، فينفتح المجال للتصورات والرؤى ، تلك التى تمنح العمل الفنى جزءا من قيمته الفعلية كعمل متفرد له قيمته المستقلة والخاصة .

وفى اطار ما اسلفنا توضيحه تبدو قصة مثل **(الشجرة)** (٩) ذات مذاق خاص ، اذ تتدثر بمجوعة من الرموز الخاصة ، والتى حاول الكـاتب أن يستجلى عناصرها فى مجموعة من المشاهد والصور المتوالية ـ ومنذ بداية القصة تبدو رغبة التكتم واضحة ، كمـا تتراجع لغـة البوح (حدثت نفسى بصوت خافت يحبه ضميرى) ويستمر الراوى فى مخاطبة نفسه على تلك الصورة ، اذ هو يعلم انه ليس بمامن داخل المنطقة المحظورة ، فيصير لتكتمه وحرصه معنى ، لكنه يحـاول على الرغم من ذلك ان يشير الى بعض المعانى الخاصة ، والتى لا تزال تؤرقه . فيطرح لنـا ـ فى توقـه للتواصل ـ جانبا آخر يقترب من ذلك الذى طرحه فى قصته الاولى « انـا وهى وزهور العـالم) ويتجلى الجـانب الاخر عن ذلك العالم الذى يتوق الراوى اليه (ولى صديقة تنتظرنى هنـاك ـ بالحديقة .. تحت الشجرة) وتبدو الشجرة / الصديقـة وكانهمـا تميمتان سحريتان ، اذ يقعـا تحت عبء رموز يصعب الاحاطة بها ، فالشجرة فى وجودها المستقل تطرح علاقة خاصة وثيقـة الصلة بباقى الأشياء والموجودات ، فتأخـذ لنفسها فى علاقات القص وضعا مغايراً ، حيث لا تصبح مجرد شجرة ، انها تستثير كوامن ذكريات قديمة ، وارتجالات دائمة نحو حقيقـة مراوغة لا يمكن الامساك بها ، لذلك فان الحقيقة الانسانية تصبح فى تجردها الاولى بمثابة رؤى مجسدة لا يمكن فصلها عن باقى المفردات الاخرى ، حيث يصبح للبصيرة الواعية الحق فى مشاهدة عالم باكملـه وهو يرنـو الى الاكتمـال (هاهى الشجرة .. ها أنا ، ها هو العالم وها هى الشجرة .. ياللسنوات)ودائما ما تتسع مساحة الرؤية كلما اتسع أفق الموضوع ، فالوقائع دائما ما تطرح نفسها فى حقيقتها البدائية ، عارية من كل رتوش ، يبدو ذلك واضـحا فى قصة « البكاء الثالث (١٠) » اذ تنزاح القشرة الخارجية ، ويمـكن لنـا أن نلمح مكمن الجرح ، فرغم الاجواء المحاطـة بالصـمت ، الا أن الضـجيج لا يلبث أن يفصح عن انفجـار آت ، فصور الموت تتكرر ، حاملة وراءها ميراث هائل من التقـاليـد والاعراف والمواضعات ، فهناك تلك الأم التى تجلس مع وحيدتها بعـد فقـد الأب ، ولا يفلح الصمت المتبادل فى اخفـاء فداحة الكارثة ، حيث ينزاح فى النهاية عن بؤس نازف وحـزن لا ينتهى

(فجأة نشجت البنت ، أخذت نفسا عميقا من الهواء ، كتمته ، وأطلقته قصيرا ·· متقطعا ·· موجوعا ، ثم مضت فى بكاء حاد متصل) "

عالم كابوسى :

ـ ومن قلب هذا العالم الموحش الملىء بالخوف والاحباط والمطاردة، تنبت تلك الروح المشبعة بعلامات الكارثة ، حيث تتشكل مجموعة الوقائع وفقا لايقاع خاص حاول الكاتب التأكيد على ملامحه منذ البداية ، فهو لا يكف عن محاولة تصوير شتى أنواع الحصار والمطاردة اللذان ما يفضيا ـ فى أغلب الاحوال ـ الى الموت ، ذلك الموت القهرى الذى يهوى بالمنجل ليحصد الأرواح عنوة ، انه العالم الأثير حيث يعيش البشر وفق ملابسات غريبة ، ممعنة فى غرابتها وقسوتها وعدم معقوليتها ، ولعل قصة مثل « **فانتازيا العنف القبيح**(١١) » تعتبر نموذجا مثاليا ، اذ تكتمل فيها مجمل العناصر السابقة ، والقصة تعكس ـ فى وقائعها ـ لصور مختلفة من صور العنف الغير مبرر ، والذى يهبط بقوانينه ليزرع الخوف والرعب والضياع ، وفى القصة احساس بذلك النزوع القهرى فكرة العقاب ، حيث نرى الراوى منذ البداية موشكا على الهاوية المعدة له سلفا ، انه يذهب الى البار ، ويراقب بعين حذرة تلك العلاقة الغريبة التى تجمع بين الصبى الجميل وذلك العجوز الايطالى ، لا يتعجب من شىء ، لكنه (ينظر الى المروحة العاطلة تدور ، ويتذكر اشياء فى حياته ، ويشعر برغبة عارمة فى البكاء) ثم ينصرف الى الخارج حيث تبدأ المواجهة ، ويتنامى الايقاع ليزداد تمردا ، وصخبا لتتهيأ صور المطاردة ، ويلتهب العنف ، وفى ضوء اللمبات الاصفر ، تظهر ثلاث فتيات صغيرات ، ويكون ظهورهن المفاجىء علامة للتغيرات المفاجئة،فعلى الفور تخرج النسور المدربة ـ من عند المنحنى ـ تتهيأ للانقضاض (النسور المدربة ، يا الله ، هناك عند المنحنى ·· النسور المدربة جيدا يا الله عند المنحنى ·· كل نسر قبض بمخالبه القوية على فتاة ·· لا يلتهمها بعد ، يطرح فتاته أرضا ، ويوسع فتاته ضربا ·· قابضا على لمة شعرها ، ويجرجرها على الارض) وبهدوء ينتهى كل شىء ليعود كما كان ، وينتظر الايقاع ، لكن يظل هناك دائما احساس بالفاجعة يسيطر على كل شىء ، وبعد هذا المشهد الصاخب ، ينتهى الرعب المحلق ليعود مرة أخرى ، وبصورة أكثر حدة وايلاما ، فالراوى يدرك ان دائرة العقاب تضيق دائما لتحاصره فى النهاية حيث لا يستطيع الفكاك ، فبعد قليل ، وبينما هو يمضى فى سبيله ، اذ يطلع عليه فجأة ذلك « القصير الأبجر » حيث يشير له بصحيفة الصباح الى شارع جانبى مظلم ، ولا يكون على الراوى الا أن يمتثل ، ينقاد طائعا الى حيث أشار « الأبجر » لكى ينتظر العقاب (سمع وقع الخطوات ، وعاش التوقع:

واحد ، اثنين ، ثلاثة ، اربعة ، خمسة ، ستة ، ويأتى القصير الأبجـــر ويضربه بعنف وحقـد وكره راهن) .

ومن خـلال التأكيـد على الملامح المأساوية ، يحاول الكاتب ان يزيح النقـاب عن تلك الظواهر الشاذة والغريبة التى تتكاثر من حولنا ، وتخيـم بأجوائها علينـا ، لكنه لا يلجأ فى ذلك الى تلك الطريقة المباشرة ـ التى تعكس فهما مبتسرا ـ آليـا لعـلاقات الواقع ، لكنـه يلجـأ الى مجموع العناصر الدالة ليخلق منهـا جوانب عالمه الغريب ، الذى يبدو متميزا الى اقصى حد ، وفى قصة من أجمل قصص المجموعة « **تلاوة ماسوئية (١٢)** » تتضافر كلها الخيوط السابقة لتصنع نسيجا محكما ، اذ تظل مجمل العناصر السابقة مستوعبة للمضمون العـام ، فالحصار يظل قائمـا ، والمطـاردة لا يمكن لهـا أن تتوقف ، وتظل حركة الراوى مقيـدة بكل الأشياء التى من حوله (باللحم الحى ، والدم الساخن ، والعرق الذكر ، والعـرق الأنثى) ولا تفتـأ تتكرر صور متعـددة للموت القـادم من كل صوب (ها هو يفكر فى الله مالك السماوات السبع ، وملاك الموت الذى يلم تحت جناحيه كـل حى) والقصة فى بنائها العـام تنقسم الى مقاطع أربعة ، تجسد فى مجملها مدى حمـأة الصراع وعنفه وضراوته ، وتنقسم المقـاطع الاربعة بدورهـا الى جزئين (جواب ورد ـ جواب ورد) فبينما تتبدى صور من البهجـة فى ترجيع الجواب الأول (شجر مورق ، والنيل يجرى بقـوارب تحمـل العاشق والعاشقة) يأتى الرد ـ فى الترجيع النهائى ـ مفعمـا بجـرعات المرارة الدفينة ، وعذابات لا يمكن لهـا أن تضيع (ها هو مرة أخرى تحت طائلة العقـاب لا يملك مهمـا حاول دفع أو ايقـاف ذلك الذى داهمه : هذا الشعور الواقعى انه مهـان) .

ويتكرر ذلك الشعور بطرائق مختلفة ، لكنه موجود دائما ، يلـح بوطأته فى مختلف الصور ، ويسـاهم فى تكوين كافة الايقاعات ، لكن الرمز يسطع بقـوة ـ أحيانا ـ فى قصص أخرى ليعلن عن ذلك الفرح الغامض ، وتلك الرغبة الدفينة فى الالتقـاء ، وتعكس قصة « **الى الشاطئ الآخر(١٣)** » تجليـا لهـذا التوق وتأكيـدا لتلك الرغبة ، فهاهو الراوى يلمـح منـذ البداية صديقه الغائب ، فيفرح باللقـاء (ناديته ، مبيت واقفا ، كنت فرحا به ، وها هو فى احضانى ببيضة دافئة ، كم هو رائع صديقى هذا ؟) ويتدفق الق ملىء بالدفء عبر شلالات من الصور المتلاحقة ، وتتقابل ملامح الصديق الغـائب بصورة المحبوبة ـ تلك الحاضرة / الغائبة ، والتى يمكن لنـا أن نتعرف عليهـا رغم تلك الأستار الرقيقـة المسدلة ، يسأله صديقه عنهـا ، فلا يقـول له سوى إنهـا .. هناك (تعرف انني هنا ، دائما .. بهذا

المقهى ، ومع ذلك تمر ، لكن دون أن تلتفت الى) وحين يكبر الرمز ليملأ ساحة المشهد ، يصبح اكثر تجسيدا وامتلاءا ، حيث يزخر بالعديد من المعانى والدلالات الحية ، وتصبح الحروف (ميم ، صاد ، راء) كأنها التعويزة ، التى تتكرر دائما ، لنفاجأ بأنها ترتقى لتصبح موجودة فى كل مكان (وشققت صدرى ، ومن البيوت المهدمة المحترقة ، انتزعت قلبى وهو ينتفض ، وكانت هى منقوشة بالابر ، طالعة من البيوت المحترقة ــ عارية القدمين بنعلها ذاك ، تمسك منديلا منقوشا صغيرا فى كفها تهصره ، وتخضب الكف الصغيرة المرتعشة ــ يا لوعتى بالدم) انها هنا تفصح عن نفسها ــ خالصة مبرأة ــ رغم كل العذابات ، تتجلى كحقيقة خالية من كل زيف ، لا تكتنفها الاباطيل ، يتكلم عنها الراوى ، فتصبح الشىء فى ذاته ، وكل شىء ايضا (هى امامى ، فوقى ، ورائى ، هنا ، هناك : فى نبل رائق ما أقرب شطيه ، ما ابعد شطيه) وتتلاحق الكلمات ــ كأنها علامات غير مرئية لرؤى محمومة ، تتوزع باتساع حجم اللوحة الفنى تكبر فى كل اتجاه ، يبعثر فيها الراوى تصاويره ، وعباراته وكلماته ، التى تتخللها دائما تعويذة الاستهلال والنهاية (ميم ، صاد ، راء) كأنها بالنسبة له التميمة والرقية ، وكل شىء يمكن ان يكون ٠

(الهوامش)

(١) يحى الطاهر عبد الله ــ انا وهى وزهور العالم ــ هيئة الكتاب ١٩٧٧

(٢) بلغ مجموع ما ابدعه الكاتب سبعة اعمال ، خمس مجموعات قصصية وروايتان، وقد تم جمعهما فى مجلد واحد عن دار المستقبل العربى ــ القاهرة ١٩٨٤

(٣) نحو لغة قص جديدة ، مقال للكاتب ــ مجلة الاقلام ــ ديسمبر ١٩٨٣ ص ١٢٢

(٤) محمد كشيك ــ علامات التحديث فى القصة المصرية القصيرة ــ البيان فى سبتمبر ١٩٨٤

(٥) فاروق عبد القادر ــ كراسات الفكر المعاصر ، العدد الرابع اكتوبة ١٩٧٨

(٦) انظر د. شاكر عبد الحميد ــ الواقع ووعى الشخصيات فى القصة المصرية القصيرة ، مجلة فكر ــ العدد الثامن ــ ديسمبر ١٩٨٥

(٧) يحى الطاهر عبد الله ــ المجموعة الكاملة ــ قصة تموس ص ١٦٦

(٨) المصدر السابق ــ انشودة الطراد والمطر ص ١٥٧

(٩) نفسه ــ قصة الشجرة ــ ص ١٥٣

(١٠) السابق ــ قصة « البكاء الثالث » ص ١٥٩

(١١) المصدر السابق ــ فانتازيا المنفة القبيح ص ١٦٣

(١٢) نفسه ــ تلاوة ماسونيه ، ص ١٨١

(١٣) نفسه ــ الى الشاطىء الآخر ، ص ١٧٠

حوار مع المفكر القومي
محمود أمين العالم

« خرجت من المثالية الى المادية
ومن الشكلية الى الجدلية »

أجراه : حلمى سالم

حينما كلفتنى « أدب ونقد » باجراء حوار حول النقد والادب مع الأستاذ محمود أمين العالم ، لقى هذا التكليف هوى عميقا فى نفسى ، لأسباب عديدة ٠

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة ، يصبح الحوار معها مناسبة لاثراء عقل وروح امكانية شابة مثلى ٠

ومنها أن الاستاذ العالم لم يتفق له ، منذ عودته لمصر ، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء ـ اذا استثنينا مقدمته الهامة لكتابه « ثلاثية الرفض والهزيمة » ـ يتجاوز مساهماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدى ٠ وخاصة ان اغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر ، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل ، حتى اصبحت الحاجة ماسة ، فى السنوات الاخيرة هذه ، الى الاصغاء الى حديث واف من عقل الرجل ٠

ومنها أن الأستاذ العالم من اكثر المتحمسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر ، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها ٠ ومن هنا فان الحوار معه يصبح تطلبا ضروريا لجيل الشباب المبدعين من الأدباء والشعراء الجدد ٠

على ان السبب الاخص ـ بعد كل ذلك ـ هو انى وجدت فى اجراء هـذا الحوار فرصة اهديت لى لاصلاح ما افسده « طول لسانى » من قبل مع الأستاذ العالم ، حينما « قولته » نصا لم يقله بالضبط ، فى مجـال الحديث عن بروز الاتجـاه « الايديولوجى » فى النقـد المصرى بالخمسينـات والستينات ، وذلك فى حوار مجلة « الكرمل » الفلسطينية مع الشعراء الشبان المصريين •

وعلى الرغم من ان جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان ـ الى حـد ما ـ صحيحا ، فان صياغتها الحادة ، التى نسبت اليه مقولة محددة (اوضح هو فى مقال « بالاهالى » انه لم يقلها بنصها تحديدا) كانت ، على الاقل ، ضربا من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين •

ولهذا ، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح ، حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله ، دون تطاول عليه ولا افتراء •

الحوار مع العالم ، فى كل الاحوال ، فرصة كبيرة ، لابد أن نغتنمها خير اغتنـام •

ولهذا ، فسوف اعتذر للقارىء ، مقدما ، عن طول الحوار وتشعبه • ذلك ان اهمية القضايا التى يثيرها التحدث الى العالم وضرورتها ، توجب الاصغاء الجيد لهذا الصوت المكتنز بالخبرة والفكر الحى ، فى اهاب من دماثة القلب وشجاعة العقل •

الثابت والمتغير : نظرة مقارنة

* أستاذ محمود ، اعتقد انه من المناسب أن نبدأ حوارنا فى النقد والأدب بتقدمة ـ ولو عاجلة ـ حول الثقافة المصرية بعامة ، وثقافة العقود الثلاثة الاخيرة بخاصة •

ان هذه التقدمة العامة ستتشكل اطارا ضروريا نتلقى من خلاله أراءك النقدية والأدبية فى سياق فكرى ثقافى أشمل •

ومن هنا ، فأرجو أن تعطى لنـا المساحة « مقارنة » عامة حـول الثقافة المصرية بين العقـود الثلاثة : الستينـات ، والسبعينات ، والثمانينات •

ما هى المشتركات والفوارق فى الواقع الثقافى لكل عقـد ، وبخاصة من الناحية الادبية والابداعية ؟

كيف نضع ايدينا على « الثابت والمتغير » في تحولات ثقافة وابداع هذه العقود الثلاثة ؟

* اظن انه ينبغي أن نحدد - في البداية - ما المقصود بالثقافة . فالثقافة - كما نعرف - جزء من الايديولوجية العامة للمجتمع . كما نعرف ان الايديولوجية مجتمع من المجتمعات ليست واحدة . فهناك الايديولوجية التي تعبر عن الطبقة - أو تحالف الطبقات - السائدة . وهناك الايديولوجية التي تعبر عن الطبقات المسودة ، التي تسعى ، هي الاخرى للسيادة . وتصارع الايديولوجية السائدة من أجل هذا الهدف .

على انه سيظل تبسيطا مخلا ان نختصر الحركة الايديولوجية في مجتمع - مثل مجتمعنا - الى مجرد ثقافتين : سائدة ومسودة ، اذ ان هناك داخل هذا التعميم الواسع اختلافات وتمايزات وصراعات عديدة ، حتى في داخل ثقافة الطبقات المسودة .

حديثنا عن ثقافة سائدة وثقافة مسودة هو - اذن - من قبيل الرؤية التخطيطية العامة ، التي لا ينبغي ان تغفل ما في داخل كل ظاهرة من تمايز وتنوع وتباين .

هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى ، فبالامكان - فيما ارى - ان نخرج مقولة « الثابت والمتغير » من جمودها الثنائي المتضاد . ذلك ان هناك « ثابتا » هو « متغير » من حيث انه ثابت ، وان هناك « متغيرا » هو « ثابت » من حيث انه متغير ، في آن .

ان بعض ثوابت الستينات ، مثلا ، لم تكن سوى ثابت متغير ، تتغير دلالاتها ووظيفتها في المرحلة الاخيرة . وما قد نراه حاليا من متغيرات ، يمتد بجذوره فيما سبق ، بحيث يمكننا ان نصفه بنوع من « الثبات » .

على اننا لو تأملنا الامر قليلا ، سنجد أن ثقافة الستينات اتسمت بدلالة عامة مرتبطة - على الاقل - بالبنية العامة التي كان المجتمع المصري يتحرك في اطارها في ذلك الوقت : كان التوجه البارز هو التوجه المعادي للاستعمار والرجعية العربية ، والمعادي - ولو بدرجة محدودة - لقوى التخلف والاستغلال . كان توجها تصنيعيا ، والرؤية تنحو للعلمانية والعلمية . كان توجها نحو الفكر التخطيطي ، وغيره وغيره من توجهات .

كان ذلك كله هو توجه البنية العامة للمجتمع المصرى فى الستينات ، على الرغم مما كان يشوبه من « فكر قومى » كان ينقصه النظر العلمى ، على كثرة حديثه عن العلم · وانا هنا افرق بين « الفكر القومى » وبين « الحركة القومية » .

الحركة القومية التى تسعى للتحرير والتقدم الاجتماعى والوحدة العربية ، هى - فى رأيى - مختلفة عن الفكر القومى الذى يعرقل الحركة القومية ، بما يشوبه من النظر الى القضية القومية بمفهوم اقرب الى العاطفية والانفعالية ، ويتصور ثبوتى سلفى - احيانا - يغفل رؤية تفاصيل الواقع والفروقات الاجتماعية ·

هذه الرؤية القومية (بمفهوم الفكر القومى ، لا بمفهوم الحركة القومية) شابت ، اذن ، الثقافة المصرية ، الرسمية خاصة ، على الرغم من الطابع العام المعادى للاستعمار والمرتبط بالحركة القومية فى اطارها التقدمى · وكان ذلك ، فى الواقع ، يحد من التجذير الاجتماعى فى الفكر والثقافة وفى التوجهات الاساسية · وكان يلقى بظله على الصراعات والتناقضات التى تتحرك داخل البنيـة الثقـافية لثورة يوليو ، فى الستينات · وتجسد فى الصراعات الكبيرة بين تيارات عديدة : لعلنا نذكر ، مثلا ، الحديث عن اشتراكية عربية ام طريق عربى للاشتراكية ، والحديث عن وحدة عربية شاملة كاملة ام تتحقق بمراحل تراعى الخصائص المحلية لكل بلد عربى ، والحديث عن العلاقة بين الثورة الاشتراكية والثورة القومية الوطنية ·

كل ذلك كان يعتمل داخل البنية السياسية - الثقافية الرسمية · وعلى الجانب الآخر كان هناك المجتمع نفسه ·

فى المجتمع كان هناك نوعان من الاختلاف عن السلطة الرسمية :

الاول : هو الاتجاه الرجعى المعادى للصبغة القومية التقدمية العلمية (الى حد ما) ، والمعادية للرأسمالية · هذا الاتجاه كان يؤمن بالتنمية الرأسمالية وبالتحالف مع الاستعمار وبمناهضة التحالف مع القوى الثورية · وكان بخار تنفس - أو سخونة - ثقافة هذا الاتجاه يصل الى السلطة نفسها متجسدا أو كامنا فى هذا الموقع أو ذاك من مؤسسات واجهزة ·

الثانى : هو اتجاه القوى الديمقراطية الاكثر تجذيرا وتعميقا وراديكالية من الفلسفة الرسمية · وكان الصراع بين هذه القوى وبين

السلطة كثيرا ما يعبر عن نفسه تعبيرات أدبية : لعلنا نذكر وقف مسرحية المرضحالجي لميخائيل رومان ، ومصادرة تلك الرائحة لصنع الله ابراهيم ، وغيرهما من مصادرات ومنع ٠

على ان ما اريد ان اقوله بالتحديد ، انه بالرغم من كل هذه المصادرات والمصادمات (وكان بعضها واضحا عنيفا) فان الحقيقة الاوسع هى ان هذه الكتابات أو التيارات الثقافية التى كانت تتعارض مع السلطة الثقافية (والسياسية) الرسمية انما كانت تتحرك فى الاطار العام الثقافى السائد فى المجتمع فى ذلك الوقت : اتجاه الثقافة المعادية للاستعمار والتخلف ، الساعية الى التقدم . على الرغم من اختلاف المناهج والاساليب ، حيث « الرسمية » اقل ديمقراطية وراديكالية من الاتجاه التقدمى الداعى لمزيد من تجذير الديمقراطية ، سياسيا واجتماعيا ٠

كان الارضية الاعم للظاهرة واحدة ، حيث الغلبة ـ سواء فى الجانب الرسمى أو فى الجانب الراديكالى ـ كانت للثقافة الوطنية التقدمية المعادية للاستعمار والصهيونية والرجعية ٠

هذه هى السمة الاساسية التى كانت تتميز بها ثقافة الستينات ٠

وفى اعتقادى أن هذه السمة قد ساعدت على ابراز ونضوج الابداع : فى السينما ، والمسرح ، والشعر ، والقصة ، والرواية ، وغير ذلك من مجالات الادب والفنون ٠

والغريب أن صور الابداع فى ذلك الوقت كانت ـ بسبب ذلك الطابع الوطنى الديمقراطى « النسبى » للثقافة المصرية ـ تمتلىء بانتقاد السلطة ، على الرغم من كون هذه الصور من الابداع جزءا من تلك الثقافة الرسمية ، فى النهاية ٠ (ولعلنا فى غنى عن ضرب الأمثلة العديدة) ٠ لكنه كان نقدا فى داخل أطار الايديولوجية العامة المعادية للاستعمار الساعية الى التقدم ٠

نفى الاشتباك الثقافى

اذا انتقلنا الى السبعينات سنجد عكس ما تقدم ٠

نجد الثقافة والايديولوجية السائدة مرتبطة بالطبقة السائدة وبتوجهاتها السياسية والوطنية والاجتماعية ٠ اى : مرتبطة بتوجه الانفتاح الاقتصادى ، وبالتحالف مع الامبريالية العالمية وخاصة الامريكية ، وبالتصالح مع اعدى اعداء امتنا : الصهيونية ٠ ونجد ضرب كل ـ أو معظم ـ الاساس الرئيسى للمنجزات ذات الطابع التقدمى المعادى للاستعمار ،

المتطلع للتقدم الاقتصادى والاجتماعي • ونجد محاولة احلال لكل القوى والتاثيرات الاجنبية – عبر بوابة الانفتاح – فى مجتمعنا ، لنفقد الهامش الواسع من الاستقلال الذى حققته مرحلة الستينات •

تنعكس كل هذه التوجهات على الادب الرسمي والثقافة الرسمية ، لتصبح ثقافة تغييب الحقائق التاريخية والواقعية ، ثقافة تصفية المفاهيم المعادية للاستعمار عبر تزييف حقيقة مفاهيم السلام التى كانت سائدة قبلا ، وعبر تزييف حقيقة الصهيونية (حيث تتحول اسرائيل الى مجرد جارة) وحقيقة الاستعمار (حيث تتحول امريكا الى مجرد دولة كبيرة) .

لابد ، اذن ، فى هذا التوجه من محاولة اعادة تشكيل وهيكلة البنية الايديولوجية والثقافية فى المجتمع بما يتفق مع سياسة الاندماج فى المشروع الأمريكى الصهيونى فى المنطقة •

وهكذا كرست الثقافة والاعلام والتليفزيون والصحافة لهذه التوجهات الجديدة ، مع ما صاحب ذلك من رواج بعض التيارات السلفية ذات الطابع الدينى ، التى تغذيها السلطة وتمولها بالمال وتدعمها بالمنابر الادارية والتنظيمية والثقافية ، لضرب التيارات الفكرية الراديكالية ، التى انتقلت – بدورها – من لقائها بالسلطة ذلك « اللقاء – المتعارض » – ان صحت العبارة – الذى كان متحققا فى الستينات ، لتصبح العلاقة علاقة تعارض واضح •

هذه العلاقة الجديدة « التعارض » جعلت ثقافة مرحلة السبعينات والثمانينات متميزة تميزا شديدا • اذ حدث نوع من « البلورة » والاستقطاب والتباين عن ثقافة السلطة ، لتصبح هناك بوضوح لا اشتباك فيه : ثقافة وطنية ديمقراطية تقدمية ، وثقافة السلطة التى تسعى الى اعادة انتاج ايديولوجية ذات طابع رجعي ، تعيد – بدورها – انتاج البنية الاقتصادية الاجتماعية السياسية •

ثقافة تمثل الركيزة العقلية للبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية المطلوبة •

هكذا انتقلت الثقافة المعادية للاستعمار ، الديمقراطية ، الراديكالية الى قاع بنية المجتمع ، وانفصلت عن الاطار الثقافى والايديولوجى للسلطة الرسمية •

قد تم « فض الاشتباك الثقافي – الفكري » ، لتصبح الثقافة التقدمية هي ثقافة « المعارضة » بوضوح وتحدد . بل ان هذه الثقافة – ونتيجة لرفضها الجديد المتفارق لا المندمج – قد تجذرت وتعمقت في هذين العقدين – السبعينات والثمانينات – عن ذي قبل .

وقد اتخذ هذا التجذر أشكالا عديدة مختلفة :

بعضها أخذ شكل جهارة العداء للثقافة الرسمية . بعضها اكتفى بمواقف أقرب الى الحيادية . والحيادية صورة من صور حيل الاختلاف ، السلبي . بعضها شطح بعيدا عن الواقع . بعضها حاول أن يعبر عن تجذره لا باختلافه الفكري . بل – كذلك – باختلافه التعبيري في أساليب وأدوات التعبير ، معتبرا أن هذا الاختلاف في الأساليب التعبيرية هو شكل أرقى من أشكال الرفض والتباين .

وفي اعتقادي أن حدة المعارضة وازدياد التجذر ، في السبعينات والثمانينات ، قد ساعدا على سمة أعمق في الأدب : في الرواية والقصة ، والى حد ما في الشعر برغم سمة التحدي من الشعراء .

ونجد صدى ذلك في القصة ، مثلا ، من خلال حدة التعبير ، وحدة رؤية الأشياء . وفي الرواية ، مثلا ، من خلال رؤية أكثر عمقا ، وتعبير صياغي أكثر دقة وأكثر قدرة على تصوير عمق الرؤية والحس المتميز عن الثقافة الرسمية .

المحنة ومكابدتها وتجربة التعبير عنها ، جعل عملية الكتابة الفنية تتم « بحد السكين » كما يقولون .

ايديولوجيا تغطية الانهيار

* الجزء الاخير من تحليلك السابق يعني انك مستبشر بوضع وتطور الثقافة الوطنية الديمقراطية . وهناك نكون قد انتقلنا الى سؤالنا التالي ، الذي يستفسر عن حقيقة الدعوة الصارخة في سمائنا المصرية (والعربية) حول « ازمة » الثقافة العربية .

فهل ثمة ازمة ، حقا ، في الثقافة العربية ؟ واين موطنها بالتحديد : هل هو في الثقافة الوطنية الديمقراطية أم في الثقافة الرسمية ؟

بصيغة أخرى ، اسمح لى أن أعيد اليك السؤال الذى عنونت به احدى دراساتك : أزمة ثقافة أم أزمة حكم ؟

* لا شك فى أن هناك أزمة ثقافة ، لكنها أزمة ثقافة رسمية • ففى تقديرى ، أن كل الأنظمة والحكومات العربية ، وفى مصر خاصة ، قد فقدت مصداقيتها أمام الجماهير ، أى فقدت قدرتها على أن تحقق المثل العليا للثورة العربية ، وصارت تكرس وتعيد انتاج الازمة الاجتماعية البنيوية فى مجتمعاتها : أزمة الانتاج ، أزمة التصنيع ، أزمة التنمية ، أزمة الديمقراطية ، أزمة التقدم •••• !

وبناء على ذلك فقد فقدت مصداقيتها كقيادة وكسلطة حكم للخروج من هذه الأزمات • وليس ذلك راجعا إلى « عجزها » عن انجاز هذه المثل ـ كما يروج البعض ، بحسن نية أو بسوء نية ـ بل راجع الى عدم الرغبة فى الخروج من هذه الازمة •

القول « بعجز » الأنظمة هو ـ فى حقيقته ـ دفاع عنها ، لانه يعنى انها راغبة فى تخطى الأزمة لكنها غير قادرة على ذلك •

الحقيقة انها غير راغبة ، لان وضع « الأزمة » انسب لها تماما •

بل أن الأزمة نفسها قد غدت اثراء لبعض الفئات :
فبفضل الازمة تتخلق فئات غنية ، وتتخلق ثروات •

وبفضل الازمة ما تزال هذه الانظمة نفسها باقية •

ذلك أن الخروج من الازمة يعنى ـ بالضرورة ـ أن نحقق تنمية عاجلة وأن نقيم اقتصادا مخططا • أذن ، فان الخروج من الازمة سيكون على حساب القطاعات الرأسمالية ، التى أصبحت تهيمن على البنية السياسية والاقتصادية • لكن حينما نضرب التخطيط الاقتصادى ونضرب القطاع العام ونقيم المجتمع على أساس قوانين السوق الرأسمالى ، ستستفيد هذه القطاعات وتتعمق الأزمة فى آن •

ولهذا فهى ليست أزمة « عجز » عن الخروج من الازمة • هى ازمة أنظمة غير مؤهلة ، لا بنواياها ولا بمصالحها ، للخروج من هذه الازمة •

على أن هذه الأنظمة تسعى الى اخفاء فقدها لمصداقيتها بالستار الايديولوجى :

فتارة تبرز الايديولوجية القومية وتكرر الحديث عن امة واحدة ذات رسالة خالدة :

وتارة تغرق فى الحـديث عن تمايزات وخصوصيات الحضارة العربية المتفردة ، وعن استقلالنـا الذاتى وهويتنا التاريخية فى مقـابل الغرب ، بينمـا دعاة هذا الحديث المكرور غارقون حتى آذانهم فى التكنيك والاستهلاك الغربى •

وتارة بالحـديث عن تفـرد حضارى اقليمى ، شوفينى •

هذه هى ايديولوجيا انعدام المصداقية •

ولهذه الايديولوجيا كتابها ودعاتها ومنظروها ، الذين يحاولون تقديم ايديولوجيا ثقـافية فى مختلف المجالات : سواء فى الادب والفن أو فى الثقافة أو فى الفكر الاجتماعي والسياسى •

منظومة من المفـاهيم تسعى لتغطية انعدام المصداقية •

فى هذا الغطـاء تلعب الابواق دورا حاسما ، فيزداد الاهتمام بالصحافة والاعـلام • ولنتامل كم الملايين الذى ينفق على الاعلام فى البلاد العربية ، سواء داخل هذه البلاد ، أو عبر أبواقهـا خارج حدودها الجغرافية •

التوجه فى كل هذه الاغطية الايديولوجيـة هو : ادخـال النـاس فى تغريب شامل وغربة فكرية ، وتكوين وعى زائف ، وتقـديم بدائل : بدائل وعى ومعرفـة وابداع وفكر وفن •

على انهـا ، فى الحقيقـة ، بدائل مزيفة وسقيمة ووهمية : فمن كاتبهم النـابغ ؟ ومن قصاصهم النـابه ؟ ومن مفكرهم المكين ؟ ومن مبدعهم المرموق ؟

لا أحـد • عدا بعض الكتابات ـ فى أحسن الأحوال ـ التى لا تخـرج عن البوح الذاتى ، الذى لا يبصر قوانين حركة الواقع الصحيحة ، ليعبـر عنها بشمول الرؤية وعمق البصيرة المدركة •

وهكذا نجـد أن الثقـافة المعبرة عن ايديولوجية السلطة السـائدة ثقـافة فاشلة وزائفـة ، وعاجزة عن أن تغطى ـ حتى ـ سوءات هذه الانظمة التى فقـدت مصداقية حكمها لشعوبها •

الوصـــفى والجـدلى

* نصل الآن الى قضية النقـد •

وأنت علم على النقـد التقـدمى المصرى والعربى ، فهـل تشرح لنا ما هى أسس النظر المـاركسى الى الظاهرة الادبية ؟

* أسس النظر الماركسي الى الظاهرة الادبيـة ، هي نفسها أسس النظـر المـاركسي لأية ظاهرة ، مع الاعتداد بالفوارق بين الظواهر المتنوعة •

ان أية ظـاهرة لهـا قوانينها الخاصة • وقوانين أية ظـاهرة ، في نفس الوقت ، ليست حركة ثابتة ، بل هي قوانين متحركة ، لأن كل ظاهرة هي متحركة •

ويرجع ذلك الى أن أية ظاهرة ليست معزولة عن اطارها الجغـرافي والتـاريخي ، الأفقي والعمودي • كل ظاهرة لهـا علاقاتها المرتبطة :

فلهـا ، أولا ، كيانها الذاتي • ولهـا ، ثانيا ، رغم ذاتية تكوينها ومقوماتها الداخلية ، علائقها الافقيـة وعلائقها العمودية •

وهكذا ، فان ادراك الظـاهرة ينبغي أن يتم في هذا النحو : من حيث هي هي ، ومن حيث أنها ليست غيرها ، ومن حيث انها في علاقة مع غيرها • بدون هذا النحو لا يمكن ، في اعتقادي ، ادراك ظاهرية الظاهرة علميا •

ولهذا فانني أعتبر أن المـاركسية هي العلم ، وبالـذات هي علـم « المحسوس » العيني ، لا علم المجرد ، على أن ذلك النحو من ادراك الظاهرة سوف يجعلك تكتشف المجرد في – أو عبر – العيني ، حيث أنك ترى الى الشيء في ذاته ، وفي ماهو ليس بذاته ، وفي علاقته بغيره •

الظاهرة ، اذن ، ليست ثابتة سكونية ، بل علائقية متحركة •

هذا هو في رأيي النهج العلمي السليم لادراك الظاهر بعامة ، ولادراك الظاهرة الأدبية بخاصة •

أن تكتشف الظـاهرة بقوانين وبعناصر الظاهرة ، لا أن تفرض عليها من « خارج » معيارا ومقياسا ، لأن مثل هذا الغرض يجافي الفكر المـادي الجـدلي •

ان معنى مادية الفكر هو الاعتداد بقوانين الظاهرة الذاتية ، لا أكثـر ولا أقل ، أي الاعتداد باستقلال الظاهرة (النسبي) • وهو الاعتداد بأن هنـاك ظاهرة مستقلة عن وعي الانسان ولهـا قوانينها الخاصة ، ولهذا فان الذين يفرضون على الفكر مقـاييس معينة ، من خارجه – حتى باسم المـاركسية – هم مثاليون ، لأن جوهر المثالية هي القـول بأن الفكر سابق على المـادة •

البعض يرون « العلم » بشكل « وصفى » • فالعلم ـ عندهم ـ هو أن تصف التضاريس الخارجية للشيء أو الظاهرة • وهذا ، في الحقيقة ، ليس بعلم ، لأنه يرى العلم في لحظة سكونية وصفية ، ناسيا علاقاته التفاعلة المتحركة •

ومن هنا ، فانني أرى أن النظرة العلمية للادب والفن هي النظرة الجدلية ، التي تنظر الى الفن والأدب مستلهمة المنهج الماركسي ، الذي هو ـ في حقيقة الأمر ـ مرادف للمنهج العلمي :

النظر الى الظاهرة في بعدها الذاتي ، في بعدها العلائقي ، في بعدها التاريخي • وبالطبع ، فان أدوات المنهج تختلف باختلاف الظواهر ، فمثلما هناك ذاتيات و خصوصيات للظواهر ، فهناك ـ كذلك ـ ذاتيات وخصوصيات في تناول هذه الظواهر معرفيا •

وبالطبع ، فنحن لا يمكن أن نطبق هذا المنهج العلمي بشكل حرفي على جسم انساني ، مثلما نطبقه ـ بالضبط ـ على قصيدة ، أو على قصة حب •

ذلك أن لكل موضوع وسائله ، على الرغم من المبادىء العامة للمنهج كمنطلق • واذا كان لكل موضوع وسائله ، فاننا بذلك ننتقل من المنهج الى الوسائل الاجرائية لتحقيق المنهج وممارسته الملموسة •

وهذا المنهج (الذي أميل الى تسميته : المنهج الجدلي) يتميز ـ بهذه الرؤية المتفاعلة للظواهر ـ عن المناهج الاخرى (الوصفية ، أو التحليلية ، أو البنيوية ، أو البيئية الاجتماعية الجزئية) برؤيته للظاهرة في ذاتيتها وحركتها الداخلية ، وفي علائقها ، وفي تاريخيتها بين الظواهر •

هذه هي الرؤية التي أراها صحيحة ، لأنها متكاملة ومتحركة •

(كنت) « شكليا »)

* أنت تحدثت عن العناصر الثلاثة المتجادلة في ادراك الظاهرة (الادبية كمثال) : ادراك الظاهرة في ذاتها ، ادراك الظاهرة في علائقها ، ادراك الظاهرة في تاريخيتها •

هل يمكن أن نرصد أن هناك اتجاهات نقديه أخذت بواحد من هذه العناصر دون العنصرين الاخرين • فتم التركيز ـ مثلا ـ على الظاهرة في علائقها ، الاجتماعية والسياسية ، على حساب كل من بعد « ذاتيتها » وبعد « تاريخيتها » ، أو على العكس ؟

* لننظر نظرة تاريخية ونسبية •

فى تقديرى أن هذه الرؤية الجدلية قد بدأت منذ وقت مبكر ، وان لم تتكامل بعد بشكل بارز • على أنه كانت هناك محاولات ارهاصية مع بذور الفكر العلمى الجنينية القادمة مع فرح أنطون وشبلى شميل فى بدايات القرن العشرين •

وسنجد بعض هذا المنهج فى كثير من عمل طه حسين فى الادب وخارج الأدب (ولعلنا نذكر الرؤية الوضعية والموضوعية والتاريخية التى صدرت عنها كتب مثل : على وبنوه ، والفتنة الكبرى) • وكذلك نجد بعضه عند العقاد (ولعلنا نذكر كتابه الهام : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، وان شابه أن فهم البيئة عنده كان فهما ضيقا) •

واذا تابعنا الظاهرة فى تطورها ، سنجد انها كانت تتنامى وتتطور بتطور الواقع الثقافى والاجتماعى ، على الرغم من حقيقة أن هذه الرؤية الجدلية - على بساطتها الشديدة - كانت شديدة الصعوبة فى ممارستها ، التى ترتبط - بدورها - بتطور الواقع الثقافى والاجتماعى •

ولقد شهدت حركة الفكر النقدى نموا ملحوظا فى مصر حينما تم الخروج من الرؤية البلاغية اللفظية الجزئية والموضعية الى الرؤية الأفسح والارحب (مدرسة الديوان ، وما اتسمت به بعض كتابات العقاد من حس اجتماعى وان كان محدودا ، لكنه يرتبط فى نفس الوقت بحس بلاغى موظف) •

فى مرحلة الخمسينات ، التى ازدهر فيها الاخذ بالجانب الايديولوجى الذى يشير اليه سؤالك ، سنجد كثيرا من المحاولات شبه المتكاملة ، التى ترى الرؤية الوضعية مع الرؤية الموضوعية مع الرؤية التاريخية • على أن هذه المحاولات قد غلب عليها - فى بعض الاحيان - جانب دون جانب • وكان الجانب الغالب هو الجانب الاجتماعى ، بحيث أنه كان من النادر أن تجد تغلب الجانب الوصفى ، على الرغم من أننى أتهمت مرة بأننى « شكلى » •

صدرت ، آنذاك ، مجموعة قصصية لكوكبة متنوعة من القصاصين ، كتب لها الدكتور طه حسين مقدمتها • وكتبت أنا تعليقا على الكتاب والمقدمة ، نوهت فيه الى ضرورة الانتباه الى الصياغات الفنية للقصص ، فاتهمنى البعض بأننى شكلى ! وكشفت عن أن الأدباء التقدميين هم الذين

يحسنون الصياغة الفنية اكثر من الادباء غير التقدميين • وسبب ذلك أن الاديب التقــدمى هو الذى يتعمق علاقته بالواقع ، ويدرك قوانين واقعه ، ممــا ينعكس على ابداعه ليننتج فنــا جيد الصياغة الفنية •

طبعا ، من المحتمل ان ينعكس ذلك فى صورة خطابية مباشرة ، لكــن الفنــان الحق هو الذى ينعكس عنده هذا الادراك بصورة تعمق الرؤيــة والصياغة الفنية معــا •

ويحضرنى ، فى هذا السياق ، مقال « توماس مان » الذى قال : أنا ادركت العالم من خلال ادبى •

اردت أن أقــول ان المدرسة الجدلية فى الادب ابعــد ما تكون عن الاتهام بالوصفية البحتة • ربما تميل الى الجانب الاجتماعى عن الجانب الوصفى الداخلى ، والى البعــد الوطنى ــ القيمى ــ الايديولوجى ، لكن ليس معنى هذا الميل أن نقــدها ــ كما قال د• مندور ذات يوم ــ « نقد ايديولوجى » •

فانا أرى أن كل نقــد ، على اى حال ، فيه جانب أيديولوجى •

النقــد كان معركــة سياسية

* هل تعطينا شيئا من التفصيل عن الظروف والمناخات (ثقافيا / سياسيا) التى ساعدت على نمو اتجاهات تغليب الجــانب الاجتماعى / الســياسى على النقــد الادبى فى ذلك الحين ؟

* الواقــع ان الخمسينات ، كانت مرحلة من مراحــل تطور النقــد المنهجى • والوصول الى درجة مرضية من النقد المنهجى العلمى ليست ، كما قلت واقول ، مسالة سهلة • أنها طريق تطور طويل •

على أن سيادة او غلبة هذا الجانب الاجتماعى كانت ــ فى رأيى ــ ترجع الى امرين كبيرين ، بينهمــا تفاصيل كثيرة •

الأمر الأول ، هو أن عالم الخمسينات والستينات ــ ومصر بالذات ــ كان عالمــا يغلى بالقضايا الاجتماعية والسياسية المتفجرة • ممــا كــان يسبب طغيانا لهذه الجوانب على معالجة مسائل الفنون والآداب •

الأمر الثانى ، هو أن ادوات اكتشاف الابنية الداخلية فى الادب لــم تكن قــد تطورت بعــد تطورها الملحوظ الراهن •

وعلى الرغم من هذين الامرين فانني أذكر أنني كتبت في الستينات مجموعة مقالات حول البنيوية كمنهج نقدي · انتقدت ما فيها من وجهة وصفية ، لكنني حمدت لها ما تقدمه من أدوات للفحص الوصفي ، داعيا الى الاستفادة من هذه الادوات ، كمنجز كبير ، شريطة ألا نتوقف عندها ونستغرق ·

كما أذكر أنني حاولت في مقدمة كتابي « المعمار الفني عند نجيب محفوظ » أن أقدم كيفيات درس الصورة الادبية ، وكيفيات تحديد وفحص الشكل والصياغات ·

وأذكر اننا استخدمنا في كتاب « في الثقافة المصرية » ـ عبد العظيم أنيس وأنا ـ تعبير « الصياغة » ، وعرفناها باعتبارها « البنية الداخلية في العمل الفني ، كعملية متحركة » ، وبهذا فهمناها على أساس كونها بنية، ولكنها ليست بنية وصفية ثابتة ، بل بنية تاريخية متحركة لبناء العمل الفني كله لتحويله من « موضوع » الى « مضمون » ·

كنا نقول ذلك ، بصورة عامة ، لكن الادوات الاجرائية لتحديد وكشف دقيقين للعمل الادبي لم تكن ـ آنذاك ـ متوافرة ·

ومن الناحية المقابلة ، فالحقيقة أن الهموم السياسية والاقتصادية والاجتماعية كانت تطغى علينا ـ أو تكاد ـ في كثير من الحالات · بل انني اعترف بأن معركتنا في ١٩٥٤ مع طه حسين والعقاد كانت ـ على الرغم من وجهها النقدي ـ ذات وجه سياسي ، فقد كانت المعركة حول الديمقراطية ، في ذلك الوقت ، محتدمة ·

الخلاصة أنه كان هناك وعي باهمية الجوانب الفنية في العملية الادبية، فتحدثنا عن العلاقة بين الشكل والمضمون (وليس : اللفظ والمعنى كما كان شائعا) ، لكن اكتشاف أسرار هذه العلاقة بصورة كاملة لم يكن قد تم ، وفي اعتقادي انه لم يتم بعد تماما ·

مدرسة الشكلانيين الروس نفسها تؤكد على أنها تهتم بدرس جانب واحد من جوانب الظاهرة الادبية ، ولكنها لا تستطيع أن تغفل الجوانب الاجتماعية · الكثيرون يأخذون من هذا النظر شقه الاول وينسون ـ أو يغفلون عمدا ـ شقه الثاني ·

وجاء بعد الشكلانيين الروس نقاد يحاولون أن يوازنوا بين المسالتين

بالنظر فى الجانب الاجتماعى ، مثل باختين ، الذى يقدم جهودا ملحوظة فى هذا الاتجاه ٠

لكننى ما زلت أزعم أن اكتشاف أسرار البنية الداخلية للعمل الفنى ، اكتشافا متكاملا بكل عناصرها (فى ارتباطها بذاتها ، وبواقعها المحيط ، وبتاريخها : تاريخ المجتمع وتاريخ الظاهرة نفسها معا) لم يزل امامه شوط طويل ٠

واذا كان هناك - فى بعض الفترات - جنوح الى الجانب الاجتماعى فهو راجع الى العجز عن الاكتشاف الكامل للقوانين الداخلية والوسائل الاجرائية من ناحية ، والى احتدام الحركة الوطنية والفكرية والسياسية ، من ناحية ثانية ٠ وخصوصا ، كما نعلم ، أن النقد الأدبى كان الميدان الذى تجرى فيه معظم المعارك الفكرية ٠ فلم تكن قد تبلورت بعد المدارس الفلسفية أو الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية ، ولهذا فقد كانت كل هذه المعارك تدور فى - ومن خلال - معركة النقد الأدبى والتصورات النقدية حول دور الفن وعلاقته بالمجتمع والحياة الاجتماعية والناس وقضايا الوطن ٠

لا بد ، اذن ، أن ننظر الى هذه الاتجاهات فى سياقها وظروفها ونسبيتها لنستطيع أن نقيمها تقييما سليما ٠

الصدفة والضرورة فى النقد الأدبى

* أستاذ محمود ، اذا كنت لم تغفل « فنية » الظاهرة الفنية فى عملك النقدى ، حتى انك اتهمت « بالشكلية » ذات يوم ، فمن اين أتى الاعتقاد بأنك كنت على رأس ذلك الاتجاه الذى يسمى - مع الاعتذار لتبسيط وتعميم التسمية - بالنقد الايديولوجى أو الاجتماعى ؟

من أين تكون هذا التصور لدى الكثيرين ، من الشباب خاصة ، بما دفع بعضهم - مثلى - الى أن ينسبوا اليك ما لم تقل ؟

ألا تظن أنك - مهما يكن من أمر - مشارك فى مسئولية تكون هذا التصور ، على الاقل بسبب ندرة معالجاتك النقدية المكتوبة فى الآونة الأخيرة ، حتى يكون تصورنا - نحن الشباب على الأقل - سليما لا تشوبه شائعات أو يعتريه افتراء ؟

* الكثيرون لا يعرفون انى بدأت فى النقد « بالشكل » ٠

كنت قد انجزت رسالتى عن المصادفة فى الطبيعيات والفيزياء ٠ وكنت امضى نحو اعداد الرسالة الثانية عن « الضرورة » فى العلوم الانسانية (علم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الجمال ، وربما الاقتصاد)

ولم استطع استكمال الرسالة لانى فصلت من الجامعة ٠ كنت ابحث فكرة « الشكل » فى العلم الطبيعى والاجتماع ، لأصل الى القانون الذى يشكل الضرورة ويحدد العلاقات بين عناصر اية ظاهرة ، ومنها بالطبع « الظاهرة الجمالية » ٠

كان اهتمامى اذن ، بمشكلة « الشكل » ، اهتماما كبيرا ٠

واذكر اننى ايامها كتبت مقالا عن امكانية استخدام « الدالةالقضائية الرياضية » ــ التى تجمع بين الثابت والمتغير الرياضيين ــ على الشكل الشعري ٠ كان سؤالى الكبير هو : هل نستطيع أن ندرس الشكل الشعرى والقيمة الشعرية مطبقين الدالة القضائية (قوسان ثابتان بينهما متغيرات)؟

وكنت ابحث : ما الشكل ؟ شكل ماذا ؟ ولماذا ؟ هل هو تشكيل للاطار الخارجى ام للعناصر الداخلية ؟

تشكيل لماذا ، وبماذا ، ولاى هدف : هل هو بادىء ذى بدء تشكيل لشىء ، أم شىء يستهدف هدفا فيتشكل على هذا النحو أو ذلك ؟

ولقد كانت هذه الأسئلة هى همى الأساسى فى ذلك الحين ، وتبدت فيما كتبت حينها من كتب ودراسات ، حيث كان المنهج هو : اكتشاف الصياغات الداخلية التى « تبنين » العمل الفنى ٠

تسالنى ، اذن ، لماذا اتهمت باهمال التشكيل الفنى وبالاهتمام بالمضمون السياسى والاجتماعى ٠

فى تصورى ، ذلك راجع الى امرين :

الأول : هو المقدمات الكثيرة التى كتبتها للقصص والدواوين الشعرية العديدة ٠

والثانى : هو طبيعة المعركة السياسية الفكرية واشتعالها فى ذلك الحين ٠

ومن النكات التى اطلقها على الدكتور انيس فى مسالة كتابتى

للكثير من المقدمات « أننى كتبت حوالى مائتين أو ثلاثمائة مقدمة ، وعلى ان أجمعها ، وأكتب لها مقدمة » •

والمقدمة عادة ما تكون - بحكم طبيعتها - عملا سريعا يقتصر على تحية الكاتب أو التعريف به وبقضاياه التى يثيرها ، وعلى الاشارة الى الظرف الوطنى أو السياسى الذى يصدر فيه العمل المقدم •

(مثل مقدمة ديوان حسن فتح الباب عن بور سعيد حيث تحدثت بالطبع عن معركة بور سعيد • وديوان الفيتورى حيث تحدثت عن حدة الأبيض والأسود فى شعره وعن ضرورة تجاوزها الى افق انسانى أرحب • وهكذا) •

ومع ذلك ، وفى قلب وهج هذه المعارك السياسية ، كتبت فى « الآداب » مقالا (موجود ضمن دراسات كتاب : فى الثقافة المصرية) عن الخصائص « الموضوعية » والخصائص « الشكلية » للشعر ، موضحا أن « الفن الجديد ليس تعبيرا بالتفعيلة ، وانما هو تعبير بالصور البنائية » •

ورفضت أن أكتب مقدمة لديوان « أغانى الزاحفين » لأننى لم أستطع التعامل مع ما به من مباشرة وخطابية • وعلى الرغم من أن محمد سيد أحمد كتب هذه المقدمة ، فاننى الذى اتهمت ، لأننى كنت الكاتب الذى ارتبط اسمه بتقديم الأدب الجديد •

لقد كنت ، اذن ، واعيا بماهية الفن « الفنية » على عكس ما يقال • فقد كنت قادما من منطقة مختلفة فكريا ، لكن اللحظة التاريخية هى الأخرى كانت تختلف :

كنت ، كما قلت ، منتهيا من رسالتى عن « المصادفة » خارجا من المدرسة الميتافيزيقية (وهى معادية للماركسية) • ومن خلال بحثى قبل الانتهاء من الرسالة كنت أتغير فكريا ، وبدلا من تقديم رسالتى تؤسس الفيزياء الحديثة على المصادفة الذاتية ، قدمت رسالة عن « المصادفة الموضوعية » •

غيرنى فلاديمير أيليتش لينين بكتابه « المادية ونقد العقل التجريبى» ودخلت فى العمل الفكرى والسياسى •

فى هذا الاطار كنت اتحول تحولا كبيرا :

فمثلما خرجت من الفكر المثالي الى الفكر المادي ·

خرجت ـ كذلك ـ من « الشكلية » الى « الجدلية » ·

الشكل يقول المضمون

في ذلك الوقت ، كان العمل السياسي مندمجا ـ عندي ـ مع العمل الفكري · فكان من الوارد ان يكون هناك بروز للعمل السياسي والرؤية الايديولوجية ·

على انني ، مع كل ذلك ، اقرر ان المدرسة التي كانت مدرسة ماركسية صريحة في النقد الادبي ، آنذاك ، كانت هي الأقرب الى رؤية الفن كفن ، من مدرسة ثانية قريبة الى الرؤية الاجتماعية ولكن بشكل غير معمق ، وغير متبين لعناصر العملية البنيوية أو التكوين الداخلي الا بشكل مهوش سريع·

ان اقطاب هذه المدرسة الأخرى (من امثال الدكتور عبد القادر القط ورجاء النقاش والدكتور عز الدين اسماعيل ويحيى حقي وغيرهم) لم يتناولوا الدلالات الداخلية للعمل الادبي الا تناولا لغويا عاما وفضفاضا · ولم يتعرض لهم احد باللوم ، ونالت المدرسة الماركسية كل اللوم ، مع انها كانت في تقديري ـ ورغم ما سقناه من تحفظات صحيحة ـ الاقرب الى تناول الظواهر الداخلية للعمل الابداعي ، على قلة الادوات والأساليب الاجرائية المساعدة ·

بعد ذلك أود ان اضيف مسالة هامة في تفسير ذلك الجنوح الى الجانب الاجتماعي · وهي انه في تلك الأثناء كانت المعركة محتدمة بيننا وبين الاتجاه النقدي الاكاديمي والوصفي · وربما كان احتدام هذه المعركة يجعلنا نصل الى الطرف الآخر المقابل لطرفهم ·

بل انني ، فوق ذلك ، اذكر بانه كانت هناك معركة سياسية وايديولوجية ضدنا ، من قبل كتاب كنا نراهم رجعيين ، راحو يروجون ضدنا دعاة « الأدب الأسود » ودعاة « الارهاب في الأدب » ويتجاهلون الجوانب الأخرى التي نهتم بها في درس العملية الأدبية ، لكي يستمروا في هجومهم المضاد ·

هكذا ، كانت معركة النقد معركة ايديولوجية ، اكثر منها معركة نقدية · ومن هنا أكرر القول بضرورة النظر الى هذه المدرسة المتهمة في اطارها : لماذا قيل ما قيل ، وفي اية ظروف ؟

ان هذه المدرسة ، مع ذلك ، هي التي خدمت الدراسة الأدبية النقدية الجمالية أكثر مما خدمتها المدارس الأخرى ٠

فاذا تأملنا ، سنجد أن من كانوا يكتبون الدراسات التي تحلل الجانب الفني ، آنذاك ، هم أبناء هذه المدرسة المضمونية ٠

في كتاب « المعمار الفني عند نجيب محفوظ » ، مثلا ، ربما كانت محاولتي لدراسة ظواهره الفنية محاولة غير مسبوقة ٠ كان منطلق الكتاب هو البدء من الشكل للوصول الى المضمون ، لأن الشكل يقول ٠

كان هذا هو مجمل الموقف ٠

لكن ما حدث هو أن مسئولية كل ما كان يقال من قبل الاتجاهات الاجتماعية ، كان ينسب الى ٠ كل من كان يدافع ، بالحق أو بالباطل ، عن الأدب والشعر الجديدين ، كانت تنصرف تهمتها الى ، حتى الدفاع عن الاتجاهات الزاعقة التي ارفضها ٠

ذلك انني ، في حقيقة الأمر ، لم اكن أقوم بدور نقدي فقط ، بل كنت « وجها » سياسيا كذلك ٠

على انني — في نهاية المطاف — لا أنكر انني كنت أغالي — في بعض الأحيان — نتيجة لظروف معينة ، في ابراز الجانب الاجتماعي أو السياسي أو الوطني ٠

اقرا في العدد القادم
رد الدكتور حامد ابو احمد
على شعراء السبعينات

فى ذكراه الثانية والعشرين ..

العقاد .. بين السياسة والأدب

وديع أمين

لم تشهد مصر فى تاريخها الحديث كاتبا له تأثيره الخطير على حياتنا الفكرية والثقافية مثل عباس محمود العقاد ، هذا بجانب المازنى وسلامة موسى وطه حسين .. ولعل فى تتبع نشأة وطفولة العقاد ما يصلح أساسا ومفتاحا لشخصيته الغريبة والمعقدة كما يراها البعض ، ويوضح تطور أفكاره ومفاهيمه ومواقفه السياسية والاجتماعية فيما بعد .

لقد نشأ العقاد فى بيئة دينية محافظة فى مدينة أسوان وفى أسرة متوسطة الحال ، وكان والده من أنصار الحركة العرابية ، وعرف عنه منذ حداثته ميله الشديد الى القراءة والاطلاع ، تلك العادة التى لم تفارقه حتى آخر يوم فى حياته . ويقول هو عن نفسه : « **نشأت وليس أحب الى من الاطلاع على تراجم العظماء** » .. « **ولعل مما أثر فى أن أسوان المشتى العالمى كانت تستقبل عددا كبيرا من عظماء العالم كل شتاء ملوكا وفلاسفة وشعراء** » .. « **واننى تعودت أن أرى العظماء والمشهورين فى غير هالتهم التى تثير فى نفوس الناس حب الاستطلاع والغرابة** » .

ان هذا الاعجاب الشديد بهؤلاء العظماء والمشهورين كان سببا فى عزوف الفتى الصغير ابن السابعة وترفعه عن مشاركة قرنائه فى لهوهم ومرحهم .. « **فلم تكن شيم الفتيان من شيمى ، وأعنى بها اللهو والغى والتمادى فى طلب المتعة والسرور** » .

وهناك حادث آخر كان له تأثيره الكبير على مجرى حياة العقاد ، باعترافه هو شخصيا . فقد ذهب عندما أنشئت الجامعة الأهلية فى حوالى ١٩٠٨ ، الى سعد زغلول وكان مديرا للجامعة فى ذلك الوقت ، يطلب منه الالتحاق ببعثة من البعثات التى ترسلها الجامعة الى الخارج ، فأخذ سعد زغلول يحادثه فى شتى الموضوعات المختلفة ليختبر مدى صلاحيته

للبعثة • ثم سأله أخيرا عن الشهادة التي يحملها ، ورد عليه العقاد بأنها الابتدائية • وعند ذلك بدا الأسف على وجه سعد زغلول واعتذر للشاب النابه ، وانه بالرغم من اقتناعه شخصيا بصلاحيته للبعثة الا انهم مقيدون بالشروط التي يرشح على أساسها طالب البعثة ، وهي أن يكون حاصلا على شهادة عالية أو ثانوية على الأقل • ويقول العقاد فيما بعد ••

« وربما كانت هذه من الحوادث التي جعلتني لا أهتم بالتعليم النظامي ، بل اتجه الى الاطلاع ولم يؤثر رفضه في نفسيتي من جهته ، بل لم يمنعني من الاعجاب به ، ومن أن أكون أكبر انصاره عند قيامه بالحركة الوطنية »

ونحن نصدق العقاد القول ، وان هذا الحادث لم يؤثر في نفسيته وعزيمته ، بل على العكس قد زاد من تصميمه وعزمه على أن يصبح عظيما وعبقريا كواحد من أولئك العظماء والمشهورين الذين قرأ عنهم أو قابلهم في حياته ، وان كان ذلك قد ولد عنده النزعة الفردية والعصامية واعتداده وثقته الشديدة بالنفس •

ولقد عمل العقاد في وظيفة حكومية وهو في السادسة عشرة ، وكان عليه أن ينتظر عامين آخرين قبل تثبيته في وظيفته تلك ، ولكنه لم ينتظر واستقال منها ليعمل بالصحافة السياسية التي وجد فيها ما يرضى نزعاته ويحقق طموحه الكبير الذي لا يقف عند حد •• وكان أول اشتغاله بالصحافة في جريدة الدستور مع صاحبها الكاتب محمد فريد وجدي في عام ١٩٠٧ ، هو بداية رحلة الكاتب والأديب الناشيء وراء البطولة والعظمة والعبقرية ، وحتى يساهم بدوره الايجابي في تجديد الحياة الفكرية والثقافية ويخوض معترك السياسة الصاخبة في تلك الفترة التاريخية الهامة ، التي كانت تنمو وتتشكل فيها الطبقة الوسطى الجديدة التي قيض لها أن تلعب أهم وأخطر دور سياسي واقتصادي واجتماعي في مصر خلال السبعين عاما الماضية ، والتي أصبح حزب الوفد بعد ذلك بمثابة طليعتها السياسية بقيادة سعد زغلول ، حيث كانت تخوض نضالها المشروع من أجل اثبات وجودها وكيانها ، وضد أصحاب المصالح التقليدية القديمة الممثلة في الارستقراطية الاقطاعية والاحتكارات الاستعمارية والامتيازات الأجنبية •

ونستطيع أن نتلمس في فكر ومفاهيم العقاد في ذلك الوقت معالم وآثار التراث الثقافي والفكر السياسي الاصلاحي الانجليزي في القرن التاسع عشر ، وذلك من خلال كتاباته ودعوته الى الحرية والجلاء والاستقلال ومعارضته لحق الملكية الزراعية المطلقة للافراد ، واستئثار القلة بالمنافع

الاقتصادية العامة ، وسيطرة الاحتكارات الأجنبية على الحياة الاقتصادية ، ومهاجمته لسوء التصرفات المالية والادارية ، والمطالبة بتعميم التعليم وتحسين الأحوال الصحية والاقتصادية ، ورفع مستوى الأجور ، وتنظيم الحياة على أساس من المساواة الاقتصادية والعدالة الاجتماعية وان جميع الناس متساوون فى الحقوق أمام القانون ، وان الأمة هي مصدر السلطات ، وغير ذلك من الأفكار الثورية وأسلحة الهجوم التي تشهرها الطبقة البورجوازية الصاعدة في وجه النظام الرجعي القائم ٠٠ وان السبيل الى تحقيق هذه المطالب كما يراه العقاد ، ليس هو الصراع الطبقي بطبيعة الحال ، فهو يستبدل به التضامن والتعاون بين الطبقات فى جميع المجالات ، وذلك هو جوهر الفكر السياسى الاصلاحي على اختلاف مذاهبه، والذى يوضح مفهوم العقاد وايمانه بالحرية والديمقراطية بمفهومها الليبرالى ٠

وكان أقصى ما تحلم به الطبقة البورجوازية الوطنية الجديدة ، هو الاستئثار بالسوق الوطنية وتخليصه من قبضة الاحتكارات الاستعمارية فى ذلك الوقت ٠٠ ولقد كشفت ثورة ١٩١٩ عن مدى السخط المتراكم فى أعماق الجماهير وعن التناقضات العميقة فى المجتمع ، وأظهرت أن الثورة العنيفة التى شملت كل أنحاء الريف والمدن المصرية لم تكن ثورة سياسية من أجل الحرية والجلاء والاستقلال فقط ، بل ثورة اجتماعية أيضا من اجل تحقيق المطالب الاقتصادية للجماهير الشعبية ٠٠ ولم يكن أمام الطبقة البورجوازية سوى أحد امرين ، أما ان تتقبل الأمر الواقع والتعاون مع الاحتكارات الاستعمارية داخل اطار الرأسمالية العالمية ، أو أن تواصل المعركة الى النهاية ، وربما أدى ذلك الى نتائج غير مأمونة وأن تتحول الثورة البورجوازية الى ثورة وطنية ديمقراطية ذات مضمون اجتماعى ٠٠ ولقد اختارت البورجوازية الطريق الاول ، طريق التهاون مع القوى الاقطاعية والاستعمارية ٠ ودارت المحاولات فى الخفاء لاخماد الثورة وتصفيتها ٠ وتحت شعارات « **سياسة التهدئة ٠٠ وعدم اراقة الدماء** » تم اخماد الثورة وتصفيتها ٠٠ وكان دستور ١٩٢٣ هو ثمرة اللقاء والتعاون الجديد بين الرأسمالية والاقطاع والاستعمار ، والذى أعطى البورجوازية مطالبها وفتح الطريق أمام تطلعاتها الطبقية ٠

الى مواقع اليمين

ونبحث عن العقاد بعد ذلك فنجد انه قد دخل البرلمان نائبا عن حزب الوفد ، وقد انشغل بالمعارك السياسية الحامية ، والوقوف ضد

مؤامرات السراى والاقطاع لشل الحياة النيابية والغاء وتعطيل الدستور وذلك من أجل تدعيم سلطة ونفوذ البورجوازية الجديدة ، حتى أنه دخل السجن بسببها فى عام ١٩٣٠ يقضى فيه تسعة أشهر بتهمة العيب فى الذات الملكية ٠٠ ولعل ذلك يفسر التحول الغريب فى موقف العقاد من القضية الاجتماعية فى ذلك الوقت وانتقاله مع الطبقة الرأسمالية الوطنية من اليسار الى مواقع اليمين ، والتى انتهت بالتحالف التام بين الاقطاع ورأس المال ، والتسليم والقبول ، بالمعاهدة والحماية البريطانية فى عام ١٩٣٦ ، وكان أن انتهى معه العقاد اليسارى الذى لم يتبق من أفكاره القديمة غير مظهرها الشكلى الخارجى ٠

وانه ليس من الغريب بعد ذلك ، وفى عشية ثورة ٢٣ يوليو والجماهير تغلى وتثور ضد تحالف رأس المال والاقطاع والاستعمار ، أن يكتب العقاد عن يد الفاروق البيضاء فى النهضة العربية الشاملة ، وعن سنة الديمقراطية فى زواج الملك فاروق من أفراد شعبه ، متحديا بذلك مشاعر الجماهير ومدافعا عن العرش وصاحبه الديمقراطى حيث يقول : ٠٠ **« وتشاء العناية لصاحب عرش مصر أن يرعى سنة الديمقراطية ويجدد سنة الاسلام باختيار مليكة شعبه من كريمات شعبه فلا حاجز من حواجز النسب بين الراعى والرعية ، ولا محل لهذه الحواجز فى المجتمع كله بعد ارتفاعها بين بيت الملك وسائر البيوت المصرية ، وانها لسنة تحمدها الامم فى كل آونة ، ولكنها أحمد ما تكون حين تثار حرب الطبقات كما تثار اليوم بين أرجاء العالم على السنة طلاب الفتنة ودعاة الوقيعة فلا تنهض لهؤلاء الدعاة حجة حيث يتصل النسب من العرش الى بيوت رعاياه ٠٠ الخ » ٠٠ (سنة الديمقراطية فى زواج الملك فاروق ، مجلة الهلال ، مايو ١٩٥١)**

لقد آمن العقاد فى حياته بالبطولة والعبقرية الفردية ، فجاءت كتاباته الكثير عن الأبطال والعباقرة فى التاريخ تعبيرا عن مفاهيمه وأفكاره المتسقة وفلسفته الفردية المستمدة من واقع حياة العقاد نفسه وبيئته وثقافته والظروف السياسية والاجتماعية التى كونته وطبعت نظرته الى الوجود والحياة ، ألا وهو ايمانه العميق بدور الفرد فى التاريخ ـ كمحرك للتاريخ وصانع للاحداث ـ واهماله للجماهير وعدم ايمانه بدورها ٠٠ **« وعلينا أن نتذكر دائما أن الامة المصرية لم تثر بعد انتهاء الحرب العظمى ـ يقصد الحرب العالمية الأولى ـ ولكنها ثارت عند القبض على زعيمها » ٠٠ (شباب ١٩١٩ وشباب ١٩٤٩ ٠ ومجلة الهلال ، مارس ١٩٤٩)**
وكأنه لو لم يقبض على الزعيم سعد زغلول لما قامت الثورة فى رأيه على

الاطلاق .. لقد غفل العقاد عن أمر هام وأساسي وذلك من واقع حياة العقاد نفسه كما ذكرنا ، فضلا عن ابطاله وعباقرته ، وهو أن بطولته وعبقريته ونبوغه الذى كان يعتز ويفاخر به دائما ، انما يرجع فى الأساس الى مسايرته للنهضة القومية فى عصره وأنه قد تأثر بها شخصيا ، ومن ثم استطاع أن يؤثر فيها وأن يساهم بدوره الايجابى فى تلبية احتياجات ومتطلبات هذه الفترة التاريخية الهامة ، ولم يكن له فضل قط فى خلقها وايجادها ، ولكنه لم يستطع أن يتحرر من فلسفته الفردية التى لا تقيم وزنا لهذه الأمور والوقائع خلف الحقيقة نفسها .

ولم يكن موقف العقاد بالنسبة للادب والفن غير نتيجة طبيعية لموقفه السياسى والاجتماعى . والمعروف أن العقاد كان يكتب الشعر فى شبابه . وأنه قام بدور هام فى ذلك الوقت فى سبيل الدعوة الى نبذ القوالب القديمة والصيغ المطروقة والمعانى المكررة والخروج على عمود الشعر التقليدى ، وذلك فى معرض هجومه ومعارضته لشعر شوقى خلال معاركه الادبية من أجل تجديد الشعر العربى فى اطار مدرسة الديوان .. **ان العقاد الذى كان يرى فى الدعوة الى تجديد الشعر العربى ، ضرورة تفرضها دواعى التقدم « والعوامل الخلقية والنفسية التى تحيط بها .. والتى ارتضاها المقام » وذلك قبل الحرب العالمية الاولى « .. وكان اسلوبا يوجبه علينا اننا كنا نخترق السدود ونحارب سوء الفهم وسوء النيه فى وقت واحد » .. (شوقى فى الميزان .. الهلال ، اكتوبر ١٩٥٧)** نجده بعد ثورة ٢٣ يوليو ، هو نفسه العقاد الذى يحارب بشدة الشعر الجديد والشعراء الشبان ، وأنه قد تجمد عند هذه الفترة السابقة ، وبعد أن استنفدت أفكاره دورها التاريخى ، فلم يعد يرى فيه ضرورة يرتضيها المقام وتفرضها الظروف الاجتماعية الجديدة ، وتعبيرا عن حاجات ومتطلبات خلقية ونفسية جديدة ، وراح يعارض بشدة اختراق السدود والحواجز الفكرية والثقافية التى أقامها المجتمع الرجعى القديم فى وجه الشعراء الشبان المجددين ، ويحول بينهم وبين الاشتراك فى المهرجانات والمسابقات التى تنظمها لجنة الشعر التى كان يرأسها فى المجلس الأعلى للآداب والفنون ..

لقد عاش العقاد حياة الطبقة الوسطى وصاحبها فى تطورها وصعودها ، ومثلما دفعت التناقضات داخل الرأسمالية المصرية بأجزاء منها الى السفح وأخرى الى القمة ، فان العقاد نفسه قد تغير وربط مصيره بالفئات العليا من الرأسمالية المصرية المتعاونة تعاونا وثيقا مع الاقطاع والاستعمار المعادية لكل تقدم ، كما عاش ايضا بداية ازمتها وانحسار نفوذها السياسى مع قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

عاصفة من ديروط الشريف

محمد مستجاب وفن « القص »

محمود حنفى كساب

— ١ —

حين تجلس الى القاص والروائى الصعيدى محمد مستجاب ـ وأفضل نعته بـ « الصعيدى » لأنه ، حتى الآن ، لم يتخل عن لهجته الصعيدية رغم حياته فى القاهرة وزواجه منها وانجابه للبنين والبنات ، فضلا عن تمسكه بكل ما يتحلى به الانسان المصرى فى الصعيد من كرم وشهامة وأريحية واضحة لا مجادلة فيهـا ـ لا يمكنك ، بأية حال من الاحوال ورغم مئـات العبارات والتعليقـات خفيفـة الظل شكلا والمدمية موضوعا ـ تجاهل أن هذا الكـاتب تمور داخله العواصف ، وتسكن جوانحه الجنيات والعفاريت ، ويدخر أسرارا كهنوتية تركها له كهنـة آمون المتآمرون على مدى التاريخ . ولا شك ـ عندما تعايشه الساعات التى يقضيها على المقهى أو عندما يصر على دعوتك الى منزله فى الجيزة ـ سوف تكتشف أنك أمام كاتب عربى يملك حسـا انتقـاديا فذا ، ورؤية واضحة لكل الأماكن المطوية فى جسد الوطن ، وعنـدما تستغرقك الجلسة معه تكتشف ـ أيضا ـ أن ديناصورا يقـاوم الانقراض ، ويتغلب على زمن احساسه بالمصيبة ، ويحاول الالتفات الى الأعداء مثبتـا لهم أنه سيبقى ، وأنه ـ أخيرا ـ فهم (المسـألة) ، وسيتطور ، ويتخلى عن التباهى بحجمه الضخم ، وطوله المفرط ، وربمـا يتخلى عن ذيله ـ امتداده التاريخى الذى يعطل انطلاقه ليعيش العصر بكل تحـدياته .

وأذكر أننى التقيت بمحمد مستجاب للمرة الأولى فى بداية السبعينيات على سلم اذاعة البرنامج الثانى ، وكنت أتأهب لاصدار كتابى الأول (رحلة الى بلاد الثلج والضباب : دراسة فى الرواية العربية المتـأثرة بالابتعـاث الى أوروبا) ، تعـارفنـا ، واكتشفنا أن كل واحـد منـا يصادق الآخـر منذ زمن بعيـد على الورق ، كنت قد قرأت له قصته (موقعة الجمل) التى

نشرها فى (الزهـور) ملحق مجلة الهـلال ، وقد لفت نظرى فيهـا ذلك العنف المثير الذى طرحه مستجاب فى مواجهة قارئه ليصدمه ، وليطلعـه ـ بقسوة ـ على عنصر القـوة الكامنة فى شعبه ، وأنه لا ينبغى ـ مطلقا ـ ثأره مع العدو الأبيض الذى ينتهكه منذ بداية تصدع الدولة الاسلامية ، ونبهنى مستجاب الى روايات هامة ـ غير التى اخترتها ـ يلزم أن أتعرض لهـا فى دراستى المشار اليهـا • ولم ألتق به بعـد ذلك الا مرات قليلـة بسبب انشغالى فى أشياء أخرى كانت ضرورية لحياتى الخاصة •• وأصدر مستجاب مجموعته القصصية الأولى (ديروط الشريف) (*) ، التهمتهـا التهـاما ، ووجدتنى أمام كاتب يذكرك بطراز من القصاصين سيندثرون ما لم نشرع أقـلامنـا ، وقبلها ضمائرنا للاحتفـاء بهم ، وتأبيـدهم فى وجدانات القراء العرب قبل أن يفترسهم زمننـا هذا الردىء ، ويضيعون فى الشروخ الناتجة من تصـدع خارطة وطننـا الكبير بفعل الهزائم والتخلف والاضطهـاد الداخلى والخارجى ، واليأس والاحباط على المستوى الفردى ، واللجوء الى الانكفـاء وتدمير الذات بفعل عدم جدوى الابداع أو الحصـار الغبى من الآخرين •

وهو ـ أى محمد مستجاب ـ فى مجموعته (**ديروط الشريف**) يقـدم للقـارىء أربعة عشر قصة سبق نشرها فى عدد من المجلات والصحف المصرية والعربية اعتبارا من العـام ١٩٧٠ حتى ١٩٨٣ بدأت بقصة (هولاكـو) وانتهت بى (الجبارنة) •• والقـارىء للقصص سيلحظ أن مستجاب يعنى أشد العناية بعـدد من العلامات / الرموز / القضايا / الهموم / الطموحات •• الخ من الأشياء التى يطمح القاص الى تأبيدها فى وجداناتنا ، وهو فى قصته (هولاكو) يعرض علينـا ، من خـلال شبهة السخرية التى تشيع فى القصة ، حياة أسرة تعسة تتوجه الى الله ببنـاء مسجد ، ولا يتمـكن كبيرها من اتمامه ، فيحـاول الأبنـاء تكملته ، الا أن الحكومة تتدخل ، وتختـار موقعا آخر ، فيسقط الأكبر ميتا عام ١٩٥٠ ، بعـدها يضطلع الأخ الآخر ، الذى حول مشروع المسجد الى مدرسة بحجة كثرة المسـاجد فى القرية ، بدعوة عدد من رفـاقه الأجـانب الذين التقى بهـم فى رحلتـه الاوروبية ، وعندما جاءوا كان ضمنهم (ماريانا) المشعة حرارة التى اختارت موقع المدرسة ليكون استراحة تجـذب السياح •

وبالطبع لا يقصد الكـاتب ، من قصته ، الحدوتة بعناصرها البادية، وانما هو يقصد الوطن باكمله الذى يتوجه الى الايمان ـ المشاع اننا ابتعدنا

(*) صدرت عن مكتبة دار العروبة بالكويت عام ١٩٨٣ .

تذه ـ علة ينتصر على أعدائه ، وعندما يحاول اختيار طريق يدعم الايمان على المستوى الحيـاتى ، يواجه بمن يعرقلون انطلاقته الذاتية الحـرة ، ويفرضون عليه سبيلا آخر ، ممـا ادى الى انتكاسته وتسليمه للاجـانب بأن الموقع ـ موقع المدرسة ـ لا يصلح سوى أن يكون استراحة للسياح ٠ ولابد أن القـارىء سيلحظ ـ أيضا ـ أن اختيار الطريق الذاتى للانطـلاق نحـو التقـدم هو الهم الأساسى فى القصة ، وأن الكـاتب يمـزج تراث المصريين التليـد فى التقـرب الى الله ببنـاء المعابد والكنائس والمساجد بسلوك الأبناء الجـديد ، ويحول هذا التراث الى مشكلة تواجه الأسرة / الوطن ٠٠ الدين أم العلم ، ولكن هناك الآخرون الذين لا يعنيهم سوى أن يصبح هذا الوطن مجرد علبة ليل للسياحة ومومياء تجتـر تاريخهـا / أحزانهـا !

وفى قصة (**موقعـة الجمـل**) كم هـائل من الرعب والقسوة ، ولقـد ظل احساسى بهذا الرعب قائما منذ قرأتها للمرة الاولى ٠٠ الجمـل رجل يبدو انه مثقل بدين تجـاه هذه القرية الظـالم أهلهـا ـ كما يبدو ظاهريا ـ وعنـدما عاد فى يوم تسيطر جهنم على طقسه ، حضر أصـحاب الثار : (المعاوضة والحدايدة والفيران والشناوية والعمايشـة وأولاد الجـربان) وحاصروا منزله المكونة أسياخ نوافذه من قضبان مركز الشرطة ابان اقتحامه عام ١٩١٩ ، ويحاصرونه ويقتلونه بعـد أن قتلوا طفليه بالبلط ٠٠ ويبدو أن الجمل بوجهه الأبيض قـد خرج ـ فى وقت ما ـ على الناموس فى تلك القرية ، لانهم ـ أى القتلة ـ قتلوا الطفل الابيض الذى كان يرتـدى **قميصا زاهيـا مشجرا ، والطفلة النحيلة التى كانت ترتدى فستانا ذا خطـوط عريضة خضراء ٠ ولكن هل فعل القتـل للطفلين مساو لمـا فعله الجمل فى ماضى الأيام ومن ثم استحقا هذا التمزيق الرهيب بالبلط ؟ ٠ وكيف يتسنى لهذه القرية واهلها ـ المستلقين فى ظـلال السام تنسما للفحة هواء هـاربة من النيل أو الغيطـان ـ ان يتوافر لديهم كل هذا الكم من العنف والاصرار على القتل ذبحـا وتمزيقـا ؟! ربما كانت القصة صرخة تحذير من الكاتب ـ لمن يهمه الأمر ـ بأن هـذا الشعب السادر فى استلقائه يملك قدرا كبيرا من القسوة ، والتوحش أذا انفرد بعدو له عنـده حساب ، واذا لاحظنـا ان القصة نشرت عام ١٩٧٠ ، وكان الاحتلال الاسرائيلى جاثما على أرضنا ـ فان كتابتها بكل هذا العنف داخلها لا تقلقنـا مطلقـا ٠**

اما قصة (**كلب السنط**) فهى حلم كافكاوى مضمخ بتجربة ادريسية (نسبة الى يوسف ادريس) فى استخدام الجنس للتعبير عن قبح ودمامة

الواقع الذى ينبغى أن يزحل ، فقد تحول الشاب الى كلب سنط (وهو نوع من الدود الصغير ينمو فوق أغصان شجر السنط بالصعيد المصرى) « فعص » بمركوب أحد المارة اثر اكتشافه انه سيضاجع امرة شيطانة ذات حوافر وشعر كثيف ، أطلعته على واقعه المكون من خيانة أمه لأبيه ، وحرق الأب السارق ، والأخت التى ولدت قردا ، عالم مشوه يختلط فيه الحلم بالواقع ، ولكن الكاتب يوظف الحلم من اجل ادانة واقع مرعب غير مستو ٠٠ وروى لها تاريخه وذكر النهايات : الأخ الأكبر فى السجن ، والثانى أعمى يقرأ فى المقابر ، والثالث معلم ابتدائى ، والرابع هو كلب السنط ، والخامس جندى فى الجيش ، أما البنات فالكبرى ماتت وهى تلد ، والثانية فى المنزل ، وعلل دخول اخاه السجن بالمخدرات ، وعمى الثانى بالعمل السحرى ، وأن الأخ الأصغر احسنهم حالا ، والأب مات فى الحقل ، والأم تزوجت لانها يجب أن تتزوج ٠٠ ولكنها - أى المراة - واثناء ضغطه عليها بكل قسوة وحنان اللذة ، اطلعته على الوجه الآخر لعالمه : فأمه تزوجت الرجل الذى كانت تعرفه قبل أبيه ، وأبوه حرق وهو يسرق مزرعة احد اليتامى ، وأخته ماتت وهى تلد قردا ، مما دفعه الى ضربها بعنف ، فاظهرت له بشاعتها المتفقة مع بشاعة عالمه ، ومن ثم كان تحوله الى كلب سنط منطقيا ، وكان دهسه بالمركوب نتيجة معقولة للمهانة التى عاشها فى الكوخ الصفيح مع المرأة المسخ التى حاول مضاجعتها فأفقدته انسانيته وحولته الى مجرد كلب سنط !

والموت فى صعيد مصر له مذاق مختلف عن أى موت آخر ، وفى قصة (اغتيال) هناك عدد من الحروف الأبجدية - هكذا قدمها مستجاب - كناية عن أصحابها المجهولين ، اتفقوا - بعد ما أشار عليهم الشيخ (غ) - على قتل السيدة (ح) ، ومن خلال ما يذاع من تمثيليات فيها جو التآمر والخيانة والغنج الأنثوى ، نفهم أن المرأة المطلوب قتلها على شاكلة تلك التى « يلعلع » صوتها الديوث فى الأذياع ٠٠ ويقدم مستجاب لوحة كئيبة صدئة الحواف للجو الذى سيتم خلاله اغتيال السيدة (ح) ٠٠ ويشعرك الكاتب - بميعاد قاتل - أن المسالة عادية ، القتل ودخول الليمان والخروج منه فى عيد الثورة ، وأن الموت شىء خاص جدا وعادى فى نفس الوقت ، وأن المسالة لن تستغرق اكثر من تحديد الموعد وينتهى الأمر ٠ وكان اختيار الحروف الأبجدية كناية عن الشخصيات مقصود من الكاتب ، لأنه من المكن لأى فرد هناك فى الصعيد اتيان الاغتيال ، ولا يهم من هو ، ومن ثم حرص مستجاب على ذلك لابراز ان الأمور تسير سيرتها ولا شذوذ فى ذلك ٠

وفى قصة (**كوبرى البغيلى**) ينتقل مستجاب الى هم آخر ، كوبرى البغيلى ـ بأسفله ـ مستودع أسرار القرية ، جاء الضابط ليبحث عن السلاح الذى قتل به أحـد الفـلاحين ، كان أحد البصاصين قـد أنباه بأن الساطور الذى استخدم فى الجريمة قـد ألقى فى المـاء أسفل الكوبرى ، وعندما غطس الغطاس ليبحث عنه ، لم يجـده ، ووجـد جثثـا وأعضاء لأناس كثر ، منهم الكهول والشابات والأطفال ، وأبنـاء الليل والمغنين وعازفى الربابة ·· وحـدث هرج ومرج من الفـلاحين المتجمعين ، كل واحـد لـه تحت الكوبرى ذكرى أو قريب ، وانتشلت الجثث والأعضـاء ورصت على الشاطىء ونزل النـاس الى المـاء تبحث أو تدارى اسرارها التى انتهكها الضـابط ممـا دفعه ـ بسبب الهرج والفوضى ـ الى اطلاق النار فى الليـان ، فتلونت الميـام بلون الدم / الحكمة !

وموقف القرية من الضابط موقف معاد تماما ، رغم انه يعمل لصالحها ، أنهـا ترفض اعطـاءه الحكمة ، وترى أن عليه استخلاصها بنفسه ، وعندما وضع يده عليهـا اشـاع الدم فى المـاء وفضح كل شيء ·· ولقـد كـانت القرية تسلك مع الضابط سلوكا يتسم بمخبث حكيم :

* « تقـدم له الشاى والجثة والقـاتل والحكمة ،
* وفى مرات معدودة قدمت له الجثة والحكمة والقاتل واخفت الشاى ،
* وذات مرة قدمت له الجناية والقـاتل وأخفت الجثة والحكمة وثلاثة من عساكره والشاى ·
* وفى ذات مرة قـدمت القتيل ـ الذى قتلته ـ دونما حكمة أو قاتل أو شاى أو سلاح ·

ولا بد أن القـارىء سيفهم ، من ايراد خطوات تعـامل القـرية مع الضابط واضطرارها الى اخفـاء الشاى مرة والجثة والحكمة والعسـاكر والشاى والسلاح فى المرات التالية ، مدى رفضها له لأنه عجز عن فهمها ، وكانت ذروة غبـائه باطلاق النار على الجموع المحتشدة للبحث عن اقاربها . أصولها ، فروعها تحت كوبرى البغيلى الملىء بالأسرار / الحكمة · وقـد حدد الكـاتب شخصية الضابط بحيث تصل ـ بتصرفاتها ـ الى سفك الدماء ، فهو ـ رغم حصوله على نوط الشجاعة ـ شخصية هوائية يمكن اللعب بهـا ، والدليل على ذلك ما أورده الكـاتب عنه :

* فلقـد طعنه لص لم يكن يتعقبه ،
* وقبض على قاتل لم يكن يقصـده ،

* والقرى لا تبوح له بأسرارها ـ حكمتها ،

* وهو يلجأ الى العنف دونما تفهم للواقع ،

وهكذا يصل مستجاب بقارئه الى قناعة مؤداها أن الضابط فى واد والناس فى واد آخر ، وأنه ـ أبدا ـ لن يفهمهم ومن ثم عليه أن يرحل أو يواجه الصدام الذى كان قد بدأ باطلاق النار فى المليان !

أما قصة (**عملية خطف أميرة**) فلقد عبر بها مستجاب عن جذور العنف لدى الصعيدى ، العنف يبدأ منذ الصبا عندما يمسك الصبى بعود الذرة ويحوله الى بندقية تود افلات أعيرتها ، وبالفعل يتفق الصبية على خطف أميرة بنت عيد ، ولكنهم ـ قبل توجههم لتنفيذ العملية ـ يفعلون فى وجه الحياة أفاعيل الشياطين الصغار ، مما يؤهلهم لأن يكونوا شياطين كبارا على كافة المستويات .

وفى قصة (**القربان**) التى استغرقت ثلاثين صفحة من المجموعة ، نعلم ان القرية ـ فجأة ـ أصيبت كلها بالخرس ، الذى بدأت أعراضه على **احد مواطنيها وانتقل الى الجميع ، مما اصابها بالذعر والفقر ، وجربت كل الوصفات والعلاجات ولكن دون جدوى ، لقد فقدت القرية لسانها الأرب ، ورغم أن الخرس كارثة فان الجوع كافر ، ولم تلبث أن تخلت عن وجومها واستسلامها للخرس والجدب وعادت تعمل على اشاعة الحياة فيما أهملت فيه بفعل الرعب من الخرس ، واحيت لغة الاشارة أول لغة فى الوجود ، وبدأ كل شيء ينطور ليتوأم مع اللغة الجديدة التى أحيتها القرية ، وازدهرت المسائل الا التجارة التى سلاحها اللسان ، مما أدى الى ذوبان فئة التجار فى الفلاحين ، وتوصلت القرية الى وسيلة للمتعة بدلا من الغناء وهى التصفيق بالأكف ، حتى اشتهرت بالتصفيق : مما دفع بالقرى المجاورة الى استئجارهم للتصفيق ، وأيضا أعدوا الراقصات اللدنات والزمارين والمنظمين والمتعهدين مما أدى الى ازدهارها وامتلاء خزائنها .**

وتوقفت القرية عن زراعة القمح وكل المحاصيل التى تمت اليه بصلة ، واقتصر نشاطها الزراعى على زراعة المحاصيل التى لها صلة بالمزاج بل وصل الأمر الى حبس من تسول له نفسه زراعة اى من المحاصيل الممنوعة ، وأصبح العمدة ـ الذى كان مولعا بالغريرات ـ مليونيرا وخبيرا فى كل ما يمس المزاج والجسد والمتعة ، وبسبب الشبع الذى حل على القرية فقدت الكلاب أهم ما تتميز به واستباحتها الثعالب ، واضطر الرجال

لقتـل النسـاء اللائى لا يلدن بناتا لأن معنى ذلك الخراب ٠ وهبط القرية ـ فى يوم ما ـ رجل لم يبهر بمباهجها وسهراتها بما أقلق أهلهـا فظلوا يراقبونه حتى اكتشفوا أنه يعلم طفلين الكـلام ، اى انه يحاول اعـادة اللسان الى القرية ، فتجمعوا ومزقوه والطفلين أيضا ، وأصيبت القـرية باللعنة واندثرت ، ولا يعلم أحـد أين موقعها ولكن احـد الأصدقاء قـرر أنهـا موجودة ، ولكنه لا يعرف أين ، لانه كان فى حالة سكر بين !

ولست فى حاجة ـ بعـد هذا العرض المسهب ـ الى توضيح ما ترمز اليه القصة ولكنى اشير فقط ألى عناوين بارزة أوردها الكاتب ، وأولهـا ان افتقاد اللسان هو بداية ألسقوط فى المصير الذى واجهته تلك القرية ، وأن الخرس ـ فقدان اللسان ـ هو مقدمة سكن كل الموبقات فى نفوس الناس ، ونلمح استنزال اللعنـات على كل من وضع لسانه تحت حذائه ، واتحـاد آفـة الخرس مع أهل القرية اظهره ـ أى الخرس ـ كشخصية مرعبة تسير على قدمين ، قادرة على سفك الدماء ، وتوصل القرية الى متعـة التصفيق كان أقصى ما يمكن أن يصل به الخط البيـانى لتدهورها ومن ثم اندثارها ، وهذا هو مصير الخرس فى كل مكـان !

ويستأنف محمد مستجاب فى (عباد الشمس) الحديث عن قريته التى اهتدت الى زراعة نبات (عباد الشمس) . واستغنت به عن زراعة المحاصيل التاريخية ، ذلك أنها اكتشفت أنه نبات يغنى زراعه ، ويحوله الى ثرى ليس فى حاجة الى بذل الجهد والفكر فى الفول والقطن والذرة والعدس ، وأن زراعة هذا النبات الجميل ستجعل من الفقراء أثرياء ، وتم اهمال كافة المحاصيل ، وكثفوا جهدهم ـ الذى لا يكاد يذكر ـ فى زراعة عباد الشمس ، الامر الذى جعل القرية ترفل فى النعيم ، حتى انها استغنت عن حيواناتها التاريخية وعن فضيلة العمل فى الاعمال المزرية ، واعتمدت على اهالى القرى المجاورة فى اطعامها ، الا أن الامر لم يسر السيرة المـأمولة ، فقد تنبه اللصوص الى غنى القرية ، ومن ثم بدأوا فى مغازلتها ، مما دفعها الى مفاوضتهم لمدة « سبعين يوما » انتهت الى أن يتولى اللصوص حراستها بل وصل الامر أن ترك لبعض الغرباء تولى بعض شئون النساء ، وكانت الطامة الكبرى !

ويحاول مستجاب ـ فى هذه القصـة ـ وصـل دائرة الخرس التى استبدت بقـريته بدائرة الكسل الذى لحقهـا ومن ثم قعـدت عن الكفـاح وهو قد اختار نباتا لا قيمة له فى الحياة ـ ينمو شيطانيا ـ سوى تضييع وقت الناس حيث يستخدم لبه فى (التسلية) بديلا عن اللب السودانى ، ومن ثم يقضى النـاس أوقاتهم فى قتـل الوقت ، وقبلهـا قتـلوا انفسهم

باستسلامهم المقيت لزراعته · ويتضح من القصة كيف يعانى الكاتب من أجل قريته/بلاده ، وكيف يدين اتجاهها نحو اهمال العمل والتراخى فى رعاية الارض التى هى الاساس لرفعة أى قرية / وطن · وهو ـ أى مستجاب ـ فقد اختار نبات (عباد الشمس) لأسباب منها : اسمه وماذا يعنيه ، وجمال منظره وقلة نفعه ، ودفع بالاحداث وراء بعضها بحيث لا يمكن أن تجد سوى القرية ككتلة مؤثرة فى حالة انجذاب هائل ناحية (عباد الشمس)·

وفى قصة (الفرسان يعشقون العطور) عرض لموقف قرية مستسلمة لفاتنة تمتص أرزاق الناس ، واستبدت الشجاعة بالفارس الذى سانده غضب الاهالى ، ولم تقاوم الفاتنة ، تباحثت معه فتزوجها ، وفى اليوم التالى شاهدها الناس تجر الفارس المضمخ بالعطور الى وسط السوق وتجز راسه ، مما دفع بأخيه الى امشاق حسامه والذهاب اليها للقصاص منها ، ولكن الامر ينتهى بالزواج ثم جز الراس ، ما يدفع بابنه الفارس الى تكرار ما حدث لابيه ، وتجز رأسه ، فينتفض الحفيد وتتكرر المأساة وهكذا ··

ويمكننا ـ فى هذه القصة ـ ان نضع أيدينا على ذلك التعيب المحاط بالكمد والارض الشراقى ، والذل الذى يحاصر الضروع الملأى باللبن ، والغيظ الذى يتفجر احجارا وصراخا وطوبا ، والاذان النهارة ، والافواه المغلقة ، والحب المجهض ·· هذا التعيب على حلم بالخلاص من مصاص الدماء ، وتوسل القرية فارسا تلو فارس ، ولكنه « يتباحث ويستسلم وتجز رأسه »، ذلك ان الفرسان ـ لانهم فرسان ـ يعشقون العطور ، وتظل القرية / الوطن ترزح تحت نير مصاصى الدماء سواء على المستوى الداخلى أم الخارجى ، لكان الكاتب يصرخ : اياكم والمفاوضة ـ انها الفرسان ـ طالما الناس وراءكم !!

أما قصة (امرأة) ففيها السيدة (ن) بجمالها الاخاذ الذى جعلها محط غيبة ونميمة كل أهل القرية ، والكاتب يعرض ذلك الشبق الكلامى كاشياء عادية فى حياة الفلاحين ، فطالما أن أحدا لا يمكنه نيل هذه السيدة فمن ثم وجب الولوج فى سيرتها والخوض فى شرفها ، وبالتالى على القرية أن تتخلص منها ·· ويتطوع القاتل المأجور (ع) لهذه المهمة ، ويصطحبها ، ولكنه فى النهاية يقذف من نافذتها جثة هامدة ، وترى واقفة شامخة وعارية تنظر الى الاهالى باحتقار !

ولا شك أن مستجاب ـ بهذه القصة ـ يعبر عن الشموخ الذى يود الاخرون انزاله الى الطين ، رغم انه ـ الشموخ ـ ربما كان عنوانا للشرف والمجد ، ولكن مشاعر الجموع وامزجتها التى يمكن اللعب بها ، سرعان

ما تميل الى الولوج فى الوحل بتاثير انها لا تستطيع الرقى فى مدارج الشموخ بفعل الفقر والجهل وقلة الحيلة ، وبالتالى لا تجد سوى العنف وسيلة لانزال الشموخ من على عرشه .. ويورد مستجاب مفردات هامة لتجسيد تلك الوحشة التى تنتاب الجمال ، ويصبح وحيدا مجردا الا من شموخه ، ورغم الوحدة وافتقاد الانصار يحقق نصرا على القبح والدمامة والوحشية ، وليت الكاتب رمز للسيدة بحرف (م) بدلا من (ن) عند ذلك سيستوى الرمز ، وتراها مصر الوطن الشامخ والذى يتضح من الفقرة الثانية فى القصة كيف يدين الكاتب الذين يلغون فى شرفها ، بحيث اصبح كل واحد منا له حكاية معها :

(ومن الناحية الاولية فان السيدة (ن) جميلة ، وتعانى من رغبة واضحة فى الاسترخاء ، وروى عنها أحد الصبية حكاية غامضة مخجلة ، أكدتها فيما بعد جثة تاجر أقمشة متجول ، كما سبق لاحد سائقى سيارات النقل أن طعنها بخنجر فى كتفها اليسرى بعد رحيل زوجها بأيام ، ثم تردد فى الآونة الاخيرة أن رجالا سلبها ملء الكفين ذهبا ، بعدها انهمرت الروايات عن السيدة (ن) حتى أحسسنا أن كل واحد لابد وله معها حكاية) ص ١٢٨ .

وفى (حافة النهار) نجد الحاج وابنه الصغير عائدين قبل مغيب الشمس ، والكائنات تتناجى لقضاء جزء من الليل ثم تهجع ، وقبل البداية المفضية الى النوم ، انطلقت الاعيرة النارية ، فتل الحاج وابنه . ومستجاب هنا يقدم لنا شعبنا عبر مساحة زمنية محدودة تصطرع فيها الحياة ، فالثعلب يراقب الضفدعة يود التهامها ، والذئب يغمض عينا ويفتح الأخرى ، وربما كان ذئبا آدميا يحمل بندقية هى التى صرعت برصاصها الرجل وولده .. والنساء يتأهبن لتقمير الخبز ، والرجال يصرون على مشاركة بعضهم لبعض اللقمة ، والحلاق منغمس فى تسوية أحد الأقفية ، والنميمة مجلسها مزدهر ، والكيف يفعل فعاله فى أدمغة البعض وأصحاب الشئون الخاصة ماضون فى حياتهم ، وفجأة يتوقف كل شىء على صوت انطلاق الرصاص ، فيهمد كل الاشياء المنتصبة ، ويستولى : الصراخ المتاع على كل شىء .. وهكذا نرى أن هناك موتا ذئبيا متربص بالجميع ، وهم سادرون فى غيهم / الحياة . ولم ينتبهوا الى على الدوى المفاجىء للموت ، فهل سيفطنون ويجدوا حلا ؟!

وقد نجح مستجاب أيما نجاح فى شحن قارئه بالوان وايحاءات لوحة ريفية مؤثرة الالوان ، بحيث توحدت خطوطها الكابية مع طلقات

الرصاص والصرخات الفزعة من أهل القريــة ، ولا بــد أن ذلك القتــل الفاجىء وراءه ثأر من نوع ما والا ما جرؤ أحــد على قتل الحاج وولــده ٠

أما فى قصة (عاريا مضى) فيدلق علينــا مستجاب برميلا ممتلئــا بالرعب من « حنش ملعون ديوث مفسد للحليب ومجنزر للحلل وقــاتل ومجرم ٠٠ الناس تلتفت حول الرجل الذى يضطلع باخراج الحنص ويصر على تقــاضى جنيها كاملا لقــاء ذلك ، وأهل البيت يرفضون ، ويركز الكــاتب على كتلتين : كتلة الجمــاهير المندهشة المرعوبة من الحنش ، والرجــل الأسود الرفيع صاحب المهــارة والذى خلع ملابســه وأصــبح عاريا كى يستخرج الحنش بتمازيمه (رقيــاه) الرفــاعية ، وحين تجــح وجعلهــم يرون الحنش المرعب ، ألقى عليهم نظرة حقيرة ثم ـ عاريا ـ مضى ٠

ولا بد أن مستجاب يدين فى هذه القصة ذلك الاستسلام للرعب الكامن داخل البيوت / النفوس ، وأن الرفاعى لن يفعل شيئا برقيــاه وأسراره لأنه ـ وهو العاجز ـ لن يتمكن من اخراج الرعب (الحنش) الذى لا يسمع ، ومن ثم وقف أهل البيت فى منتصف المســافة ما بين التســليم للرفــاعى (العــارى) واقتحــام المجهول !

وفى (ذهــاب ٠ فقط) نرى الولد وقــد عاد الى القرية ، واجهتــه أمه باكية منتحبة ، أخبرته ، خلال دموعها ، أن تاجر زبل الحمــام ، الذى بلا أصل، حقرهــا وهددها بالضرب ، وأن رجــال القرية لم يفعلوا شيئا اللهم أحمــد خميس الذى قاومه بقصيدة ٠٠ وانطلق يبحث عن الرجل ، وجــد الأهل مشغولين بالصراع حول السيجة والموت ، وقابله رجل شرير ولاطه ثم انطلق به ـ عاريا ـ الى نجع تجار زبل الحمام ، وصرخ فيهم ، أيهم سب أم هذا لانه سيقطع رقبته ، وفى نفس الوقت ألقى بصــاحبنا على الأرض ووضع قدمه فوق رقبته ٠ وواضح تماما ما يرمز اليه مستجاب من اضــافة الام وقعود الاهل وهزيمة الابن على يد (بائع زبل الحمــام الذى لا أصل له) والرجل الشرير الذى جرده من كل شيء ابتداء من ملابسه حتى انسانيته ٠

أما (الجبــارنة) آخر قصص المجموعة فنقــرأ عن نجــع يختص بالحمير وشئونها ، وعنــد موت جابر الكبير أوصاهم باقتناء جمل ، وفورا وغدوا مختصين بالجمــال وشئونها حتى أصبحوا جمال ، وعند موت جابر الكبير الثانى أوصاهم باقتنا، بغــل ، وأصبحوا بغالا ، ثم انه عند موت جابر الكبير الثالث أوصاهم باقتناء حلوف ، وبالطبع سيصبحون حلاليفا

•• وتحتشد القصة بعديد من الرموز ، أهمها : تأثير الجبارنة وتحولهم في الصفات والاخلاق الى الصفات السائدة لدى الحيوان الذى يتخصصون في تربيته والاتجار فيه ، أيضا هناك هم خطير يطرحه الكاتب منذ أول سطر في القصة ، وهو البحث عن طريق أو هدف أو وسيلة للبقاء في خضم الاختبارات التي تواجه النجع ، فعندما كان الحمار شاغلهم كانوا رمزا للصبر والعمل ، وعندما اتجهوا الى الجمال اصطبغت حياتهم بما يميز الجمال من صبر وغضب عند الملمات ، وعندما تخصصوا في البغال فقدوا ذكورتهم وفحولتهم ، والان يطالبهم أو يوصيهم جابر الكبير باقتناء حلوف ، ومعنى ذلك أنهم يتدهورون من سيء الى أسوأ حيث الحلوف حيوان قذر ديوث وذلك سيكون مصيرهم ، وليتهم قنعوا بالحمير !

- ٢ -

ولا بد ان القارىء سيلحظ - دون عناء - هذا العنف الضارى المنتشر بطول وعرض القصص التى حوتها المجموعة ، بل انني ادعي أن العنف سمة أساسية في مكونات معظم القصص ، وهو عنف مقصود ، وموظف للتدليل على أن الحياة في « ديروط الشريف » (التي لم يرد لها ذكر في أى قصة من القصص المنشورة بصفحتي المجموعة ، كما لم تعنون اى قصة باسمها واكتفي مستجاب بايراد تعريف بها من كتاب القاموس الجغرافي للبلاد المصرية لمحمد رمزى) لا بد لها من العنف كي يتمكن اهلها - كما يؤكد المؤلف - من الاستمرار في حياتهم • ولأن العنف موظف في القصص فلا بد أن لذلك أسباب اخرى غير الاستمرار في الحياة ، فديروط الشريف تواجه وأهلها بمن يحولون مدارسها الى استراحات للسياح ، وبالجمل الأبيض وعائلته الذى يفترش بالبنت المكونة اعمدة نوافذه من نتاج ثوار ١٩١٩ ، وبالنساء المفزعات ذوات الحوافر اللائي يحولن شبابها الى كلاب سنط تدهس بالمراكيب ، وبالجهل وموت الضمير ، وبعدم تفهم من يضطلعون بتسيير أمورها في بعض فترات حياتها ويطلقون النار عليها ، وتحبس أحلام اطفالها في البندقية وما تجره عليهم من مآسى ، وبالخرس اللعين الذى يحول اهلها الى خبراء في التصفيق ووحوشا ضد من يبصرهم بجدوى أن يكون للمرء لسان وهي المرتبة الثانية في وسائل مقاومة الظلم ، وبالكسل وافتقار الكرامة والشرف ، وبفرسانها الذين يتنازلون عن مبادئهم وطموحاتهم عند أول لقاء مع الغواية ، وبالشموخ الذى يكاد ينهار رغم العناد والمقاومة ، وبالخرافات وصانعي الرقى والتعازيم ، وبالمهانة للامهات

واهدار الانسانية وسلب كل شيء من شبابها ، وبعدم تفهم أن العمل والصبر على المكاره هما الحل الوحيد لأزمتها !

ـ ٣ ـ

وتشيع الرمزية في كل قصص المجموعة ، فعندما نقرأ (هولاكو) لا بد أن يثور داخلنا نحن المستقبلين تساؤل هام : هل من الضروري لكل شعب الانطلاق معتمدا على ذاته فقط ، وفي حالتنا ـ أقصد مصر ـ هل كان من الممكن للمصريين التطور الى شعب يساهم في بناء الحضارة بتحقيق انجازات محددة على أرضه دون أن ينغمس في تفهم واستيعاب الحضارة الغربية ، ولماذا كنا ـ نحن المصريين ـ ضحايا لا مشاركين أو مبدعين في الحضارة التي تكنفنا الان ، وعندما ننغمس في (موقعة الجمل) يقتحمنا سؤال : هل سيجيء اليوم الذى نخوض فيه معركة حاسمة تسفر عن انتصار احد طرفي الصراع في الشرق الاوسط ، أم ان الأمر معقد للغاية ويستلزم ادارة صراع من نوع آخر ، ويستطيل السؤال : لماذا يستشرى العنف في منطقتنا ؟ وما أن ننهى (كلب السنط) حتى نجد مسخ كافكا منتصبا أمامنا (والرجل الفاجر الشذوذ) الذى صادف بطل يوسف ادريس يوما وأوهمه أنه امرأة فاتنة تتطلع الى ممارسة الحب معه ، وعندما نصل الي آخر كلمة من (اغتيال) يسيطر علينا هم الموت وكيف أنه لدى المصريين موت له مذاق خاص وطقوس مرعبة ، وفي (كوبرى البغيلى) نسأل : لماذا تصر « ديروط الشريف » على اخفاء الحكمة عن ضابطها رغم أنه يحاول العمل لصالحها ، ألم يكن ذلك سببا في تخبطه واطلاقه للنار في وجه جموعها عند الكوبرى ؟ وبعدما نقرأ (عملية خطف أميرة) نتأكد من أن العنف ينشأ لدينا منذ الطفولة ، ويصبح جزءا من الشخصية ومن ثم لا بد من تقصى أسبابه لدى شعبنا وخاصة في الصعيد ، ومنذ أول سطر في (القربان) يلح علينا هم الديمقراطية وأهميتها في تطور الشعوب ، وفي (عباد الشمس) نعلم مأساتنا تمام العلم ، ونستوعب أسبابها ، وتسيطر علينا اللوعة على أرضنا التي تكاد تضيع ، **وشعبنا الذى يكاد يفقد أهم خصائصه وهي الولاء للارض ، اما في قصة (الفرسان يعشقون العطور) فنتأكد من أن البطل الفارس لا بد متعرض للفتنة ، وانه من الضروري أن يعتمد الشعب على قواه الذاتية وعدم الاطمئنان الى المخلص أو من يدعى انه سيخوض المعركة حتى آخر قطرة دم في** حياته من أجل الشعب ، لأن ذلك انتهى ! ولابد ـ عندما نتصفح السطور والكلمات في (امرأة) ـ من مراجعة نظرتنا الى المرأة ، « وأن أفكارنا تجاهها هي حصاد قرون من المهانة

والقهر للرجل » ، وفى (حافة النهـار) سنتأكـد أن هنـاك مرضا عضالا يسرى فى دماء الملايين من شعبنا ، هذا المرض هو الثأر الذى يهـدم كـل الأمان والطمأنينة الواجب توافرهما فى ريفنـا الصعيدى ، وفى (عاريـا مضى) سنلدين الخرافـة بلا تردد ونتحفز للانقضاض على الرعب الكامن داخلنـا ، وفى (ذهاب • فقط) ففى مأساة سكوتنا على المهـانة التى تلحق بنـا ، لأن السكوت ـ سواء على المستوى الفردى أو الجماعى ـ لا بد أن يدفعنـا الى الاستسلام برقابنـا تحت أقـدام الطامعين ، أما فى (الجبارنة) فالمسألة تتعلق بالاختيار وأهميته ، وهذا ما جعل الجبـارنة ينحدرون الى مستوى الحلاليف •

ـ ٤ ـ

ويستخدم محمد مستجاب السخرية فى قصـص المجموعـة بشـكل ملفت للنظر ، وهذا ليس غريبـا ، فالكـاتب هو ما يكتب ، ومستجـاب لا يفلت لحظـة دون السخرية من كل شيء ، ولكنها ـ فى كثير من الاحيان ـ سخرية تدفعك الى البكـاء ، وهو ما يلجأ اليهـا فى مقـدمات قصصه التى تطـول الى حـد كبير ، ولكن هذه الاطـالة مدينة لتقـاليـد الحكى لدى المصريين حين يبدأون حواديتهم بـ (كان يا مكـان يا سعد يا اكـرام ما يحلى الكـلام الا بذكـر النبى العـدنان •• الخ) وهكذا مستجاب ، بدلا من هذه المقدمة يعرض عليك أقاصيصا غاية فى القصر وأخبارا عن عدد كبير من الناس واستطرادات ربما بدت لا علاقـة لهـا بالسياق ولكنهـا موظفـة من أجل اظهـار أو احاطة القـارئ بالجو العـام الذى ستجرى فيـه أحـداث قصصه ، وربمـا ـ أيضا ـ كان مستجاب مفتونا بالتوليد وهو ما يدفعه الى التمهيد لقصته حتى تقوده آخر كلمة الى الدخـول فى القصة مثلمـا فعل فى مقدمة (كوبرى البغيلى)

(منذ البداية ـ وحتى قبل البداية بدهور ـ يجب أن نثق أن السمك يعيش فى المـاء ، والوطواط فى الخرائب ، والمدرسين فى المدارس،والطمأنينة فى الموت ، والثعالب فى المزارع ، والرهبان فى الأديرة ، والخـداع فى الكتب ، والحب فى الشبقوق ، والسم فى دم الحيض ، والحكمة فى مؤخـرات الأجـداث ، وخـيركم ـ يا سادتى ـ من فاتته الحكمة أو فاتته الاحداث •

والحديث عن الحكمة يجرنا ••• الخ) ص ٤١ ـ ٤٢

ونلاحظ أنه عنـدما تحـدث عن الحكمة جعل مفتـاح القصة كلهـا فى

حرمان قرينته لضابطها من الحكمة وهذا ما جعله يتخبط ٠٠ وهكذا فى معظم القصص ، ينطلق من مقدمة ضافية ساخرة ثم يلتقط منها كلمة تقوده الى الموقف داخل القصة ، ومن ثم على القارئ أن يحرص أشد الحرص وهو يقرأ المقدمات ولا يخدع بالكلمات الوحشية التى يستخدمها مستجاب فكل ذلك موظف لخدمة الرمز الذى يطرحه على الورق ٠

ـ ٥ ـ

ويعنى مستجاب بايراد الطقوس الصعيدية والاساطير والوصفات لعلاج الامراض كما فى قصة (عباد الشمس) ، وتلمح عنايته الشديدة بالحرية وادانته للصمت كما فى (القربان) ، وحرصه البالغ على اعلام قارئه بهمومه ، وهذا واضح من تدخله ـ احيانا ـ فى السياق (ص ٨ الفقرة الثالثة) و (ص ٦٧ ـ ٦٨ الفقرة الأولى) و (ص ١٣١ الفقرة الثالثة) ٠٠ ٠٠ الخ ٠

ان محمد مستجاب قاص يقاوم دون كلل الاستسلام لوهن الفكر والضمير ، ويكافح بضراوة ذلك الاجتياح الذى تتعرض له ثقافتنا ومن ثم يرهق نفسه وقارئه من اجل كتابة متميزة مصرية الروح عربية التوجه ، عادلة المحتوى ، ويثبت بما لا يدع مجالا للشك أن طفرة هائلة حدثت لفن القص فى وطننا من الواجب علينا أن نفهمها ونحتفى بها ونضعها فى مكانها الجديرة به فى أفئدتنا ٠

اقرا فى العدد القادم

*** المكتبة العربية :**

سلامة موسى واشكالية النهضة

تأليف : كمال عبد الغنى

عرض : مصطفى مجدى

*** المكتبة الأجنبية :**

المثقفون الغربيون والنزعة المحافظة الجديدة

تأليف : بيير كوبكزى

ترجمة : ادوار فخرى بسطا

المطلق فى فكر ت. س. اليوت

(الجزء الثانى)

د. منى ابو سنة

ان اهتمام اليوت بتجسيد المطلق فى المجتمع المسيحى المثالى تمركز فى حملته المنظمة ضد الحضارة الغربية الحديثة بدعوى انها علمانية وبالتالى وثنيـة . يقول فى كتابه « مفهوم المجتمع المسيحى » : اعتقد ان علينا ان نختـار بين تأسيس ثقافة مسيحية جـديدة وبين تقبل ثقافة وثنيـة (ص ٩٣) . ثم هو يضيف الفاشية الى هذه القائمة ذلك ان « الاعتراض وثنية ، أى انكار للمطلق ، المطلق المتجسد فى العقيدة المسيحية ، وهو ما يميز المجتمع المسيحى عن المجتمع الوثنى » (ص ٥٩) . بـل انـه يرفض المحافظة ، والتحررية ، والراديكالية لأن المحافظة تعنى فى الاغلب استبقـاء الاخطاء ، والتحررية تعنى استرخاء النظام ، والثورة تعنى انكار الثوابت » (ص ٩٣) . ثم هو يضيف الفاشية الى هذه القائمة ذلك أن « الاعتراض الاساسى ضد الفاشية انها وثنية » (ص ٢٠) . ان ما يعنيه اليوت بالعقيدة المسيحية هو تجسد شريعة الله على الارض ، اى تأسيس مجتمع مسيحى عالمى مستندا الى كنيسة عالمية .

ان قضية اليوت متبلورة فى فكرة واحـدة : الدينى ضـد العلمانى ، أو المسيحية ضد العلمنة (١) . ويصيغ اليوت هذه الضدية فى اطار الصراع بين العلمانيين ، ايا كانت فلسفتهم الخلقية أو السياسية ، واللاعلمانيين » (مجلة المعيار (كراتيريون) ، اكتوبر ١٩٣٦ ، ص ٦٨) ولهـذا فان اليوت يقسم العالم قسمين : عالم مسيحى ، ولا علمانى وعالم وثنى أو علمانى ، ويكشف عن جذور انحلال العالم الحديث فى العلمنة كأسلوب شامل للحياة . وهو الأسلوب الذى يميز ما يسميه «العالم المـادى» ، أى النظم الراسمالية والاشتراكية على حد سواء . ذلك أن اليوت على يقين من أنه ليس ثمـة

---

(١) العلمنة حذف الدين ، وهى بخلاف العلمانية التى تقصر الدين على الحيـاة الفردية وفصل الدين عن الدولة فى أمور الحكم .

والاشتراكية على حد سواء . ذلك ان اليوت على تعيين من ان ليس ثمة سوى عقيدتين : الكاثوليكية والمادية » (ص ١٥٤) . فى مقالة « الدين والادب » يدين اليوت الادب الحديث بدعوى انه يستند الى العلمنة : « ما أود تثبيته هو أن الادب الحديث كله قد أفسدته العلمنة · اذ هو لا يعى بل لا يفهم معنى أولية الفائق للطبيعة على ما هو طبيعى · وهذه الأولية هى شغلنا الشاغل » (ص ٣٩٨) ·

ان محاولة اليوت تجسيد المطلق فى الادب واضحة فى المقالة السالفة الذكر ، اذ يقول : « فى عصر مثل عصرنا حيث لا اتفاق مشترك على المسيحيين واجب القراءة المتشعبة خاصة تلك المؤلفات التى تتصف بالتخيل فى ضوء معايير خلقية ولاهوتية واضحة » · وهذه المعايير المسيحية يلزم تجسيدها فى أدب ينبغى أن يكون مسيحيا عن غير واعى وليس عن قصد » (ص ٣٩٢) ووظيفة هذا النوع من الادب الربط بين ما يسميه اليوت « الشفرة العامة » لمجتمع معين وخلفيته اللاهوتية ، وتغيير الاخلاق · ومن ثم تكون وظيفة النقد « تطبيق الدين على نقد الأدب أيا كان » (ص ٣٨٩) وهكذا يشجب اليوت محاولة بعض النقاد ايهام القارىء ، بانه يدعو الى « موضوعية الناقد » ، ذلك أنه يقرر أن وظيفة الناقد ذاتية بحتة · بل انه يذهب الى أبعد من ذلك فيصف وظيفة الناقد بأنها ينبغى أن تكون دينية خالصة ، أى أن « النقد الأدبى ينبغى ان يستكمل بنقد وجهة نظر أخلاقية ولاهوتية » (ص ٣٨٨) · ومن ثم يصبح النقد الادبى رسالة دينية تهدف الى ملء العقل بالاوامر المسيحية المطلقة · وهكذا يشجب اليوت وهم استقلال الأدب عندما يؤكد القيمة الاخلاقية والدينية للادب :

« ان عظمة الادب لا يمكن أن تحددها المعايير الادبية وحسب ، ان اولئك الذين يقفون عند حد المتعة الادبية هم الطفيليون ، ونحن نعرف أن نكاثرهم مدمر » (ص ٣٩٠) ومن أجل ذلك يدعو اليوت جميع المسيحيين الى ضرورة المحافظة ، عن وعى ، على معايير نقدية معينة ومتمايزة عن تلك التى يتبناها الاخرون ، والى ضرورة فحص ما يقرأونه ونقده استنادا الى مبادئنا ، أى المبادىء المسيحية ، وليس استنادا الى مبادىء الكتاب وحسب » (ص ٤٠١) .

وهنا ثمة سؤال لا بد ان يثار :

كيف يمارس اليوت رسالته ، اعنى تجسد المطلق فى مجال الأدب ؟

فى مقاله المشهور « الشعراء الميتافيزيقيون » يكشف اليوت عن جذور

العلمية فيما يسميه « تفكك الحساسية » فى القرن السابع عشر ، وهو تفكك من نتـاج الفصل بين الدولة والكنيسة ، بيد أنه كان فصلا فرضته الظروف السياسية على نحو ما يرى اليوت .

فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » يكشف اليوت عن الجذور التـاريخية للانحلال ، أى للعلمنة يدور الصراع فى المسرحية على المسـتوى العـام بين الدولة والكنيسة أو بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية .

وعلى المستوى الخاص بين الملك هنرى الثانى زعيم التيار العلمانى والاسقف توما بيكت الزعيم المناهض للعلمنة . وهنا يصور اليوت هنرى الثانى الذى لا يظهر مطلقـا فى المسرحية على انه المحرض على الانحلال من حيث أنه يقـوم بدور السياسى المستقل والمستند الى الدستور كى يضعف من سلطة الكنيسة الكاثوليكية ، ويؤمسس السلطة المدنية ويقيم نظاما اجتماعيا يقـوم على أسس عقلانية انسانية .

ومن هذه الزاوية فان هنرى الثانى حالة خاصة هيمنت على اوربا فى القرن الثانى عشر ، وانتهت الى الاصلاح الدينى بقيـادة لوثر فى القـرن السادس عشر ، وفى ألمـانيا حاول الامبراطور فردريك الثانى (١١٥٢ - ١١٩٠) أن يستقل عن المجمع المقـدس ويقبض على زمام أمور الامبراطورية فاستعان بنظرية الحقيقتين عند الفيلسوف الاسلامى ابن رشد ، وهى تميز بين الحقيقـة اللاهوتية والحقيقة الفلسفية . وقـد أثرت فلسفة ابن رشد على عصر النهضة وذلك بالاسهام فى تحرير الانسان من دجماطيقية الكنيسة وفى كلمة موجزة فان القرن الثانى عشر قـد شهد مولد ثقـافة جديدة هى الثقـافة العلمانية المتميزة عن ثقـافة الكنيسة .

ويرى توما بيكت اسقف الكنيسة كما يرى اليوت ان العلمنة ليست سوى الانحلال المطلوب محاربته . وفى مفتتح كلمات الكورس المكـون من نساء كانتر برى نستمع الى ما يأتى :

« مصيرنا فى قبضة الله وليس فى قبضة الساسة » (ص ١٣) ويعبر بيكت عن هذا المعنى بقوله :

أولئك الذين يضعون ايمانهم فى نظـام دنيوى

غير محكوم بنظـام الله

ويضعون ايمانهم فى جهل أعمى

فانهم يسرعون الخطى ويجلبون المرض

يحقرون ما هو مقـدس عندهم

ان الكاتدرائية التى يفتديها بيكت بحياته مثال محدد لتجســـد المطلق ، بل هى المعادل الدرامى للابرشية · ان النموذج الذى يتصوره اليوت للجماعة المسيحية من أسس المجتمع المسيحى . ان الابرشية كفيلة بتحقيق الوحـدة الدينية الاجتماعية للجماعة وذلك بتوحيد السلطة الروحية والسلطة الزمانية فى واحـد وهو المطلق ·

لقـد اكتشف بيكت التضحية والتوبة كحاجة لانقـاذ العـالم من الانحلال بفضل توصله الى اعلى درجة من درجات الوعى وذلك بتوحيـده بين الوعى الذاتى والمطلق عن طريق وعى الجمـاعة أو المجتمع كمـا يمثله الكورس · وفعل التضحية ، من حيث انه الاستسلام التام لارادة الله ، هو تجسيد للوحدة القـائمة بين وعى بيكت والمطلق ·

ان « تجسـد المطلق » ، فى المستوى التكنيكى ، متمثل فى الطقـوس المسيحية ، وفى الكاتدرائية مكـان المسرحية وهى دعوة صريحة لمشـــاركة المتفرجين ، أو بالأدق لمشاركة المسيحيين . وتبدأ المشاركة بايقاظ الوعى المسيحى لدى المتفرجين بهـدف توحيدهم مع آلام بيكت وتجاربه المريرة ، وتكاتفهم مع وعيه فى الفعل الختامى للتضحية ·

ويكمل الكورس الطقوس المسيحية وذلك بان يكـون المعبـــر بين المتفرجين أو العـابدين والدراما . ومن هذه الزاوية فان الكورس ، على حد تعبير ريموند وليامز ، هو الكورال وهو يونانى الاصل وقـد تمطلق فى اطار الطقوس المسيحية ، أى كلحظـة من لحظـات « تجسد المطلق » · وتقـوى الطقوس المسيحية بفضل النغمة الشعرية المؤسسة على أناشيد مسيحية · مثـال ذلك الأنشودة التالية :

يختفى زبانية جهنم ، ويتحولون الى غبار فى الريح ، ويصـبحون نسيا منسيا ولا يبقى سوى وجه الموت ، خادم الاله الصامت والعظة كطقس مسيحى يوظف ، على نحو ما يرى وليامز ، كمنولوج ·

ومهمة اليوت اذن فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » هى لا علمـانية الدراما وذلك بتنصير مضمونها وشكلها ، ومن ثم ردها الى جـذورها فى العصر الوسيط · ان مطلقـة الشكل المتغير والديناميكى للدراما له هـدف

واحد هو « تجسد المطلق » كأمر لازم لتحقيق الثقافة المسيحية · ويعبر اليوت عن هذا الأمر اللازم فيما يسميه « الارشاد الروحى » · ومن شأن هذا الارشاد الروحى حين يتجسد فى الثقافة المسيحية كاسلوب للحياة ان ينقذ الحضارة البشرية من العلمنة · وفى مسرحية « الصخرة » ابلغ تعبير عن هذه الفكرة

هجر البشر الاله ليس من اجل آلهة اخرى ،

هكذا يقولون ، ولكن من أجل لا شئ

وهذا لم يحدث فيما مضى

فالبشر عادة ينكرون الهة ويعبدون اخرى

عبدوا العقل فى البداية

وثنوا بالمال والسلطة ، وما يسمونه بالحياة

أو الجنس أو الديالكتيك

هجرت الكنائس ، وانهدمت المآذن وانقلبت

الأجراس ، ولم يبق لنا سوى

اذرع فارغة وأكف متضرعة

فى عصر يتقدم سريعا الى الوراء

وفى مقال بعنوان « خواطر بعد لامبث » يتنبأ اليوت بالسقوط الحتمى للحضارة اللا مسيحية والانتصار الساحق للحضارة المسيحية ، اذ يقول : « يجرى العالم تجربة تاسيس عقلية متحضرة وغير مسيحية · التجربة محكوم عليها بالفشل ، ولكن لنتذرع بالصبر فى انتظار الفشل · واثناء ذلك ننقذ الزمان حتى نحتفظ بالايمان حيا فى عصور الظلام القادمة ونجدد الحضارة ونعيد بناءها وننقذ العالم من الانتحار » ·

والان علينا ان نفسر افكار اليوت بلغة السيبر نطيقا فنقول ، ان الحضارة اللا مسيحية هى « التفسخ » من جزاء ضعف « قوى الضبط والربط » · وقانون السيبرنطيقا يقرر انه اذا كانت قوى الضبط والربط قوية فان الميل نحو التفسخ يكون محصورا فى أضيق الحدود . ومعنى ذلك ان التفسخ محكوم بقوى الضبط والربط · ولكن مع تدهور هذه القوى يزداد التفسخ وينمو حتى تنحل هذه القوى (« ن . فينر » الاستعمال الانسانى للموجودات الانسانية · ص ٢٦)

وعند اليوت الميل الى التفسخ كامن فى الحضارة اللا مسيحية أو الوثنية وهى معادلة لعصور الظلام · أما قوى الضبط والربط فانها متجسدة فى المجتمع المسيحى الذى لا يتحقق الا فى « الكنيسة الجامعة » · ومن أجل ذلك يدعو اليوت الى استدعاء أولئك الذين ما كانوا ليتركوا كنيسة انجلترا لو كان حالها فى القرن الثامن عشر مثل حالها فى الربع الثانى من القرن العشرين · (المقالات ص ٣٧٩) ·

ومعنى ذلك أن اليوت متفائل من امكان تحكم قوى الضبط والربط، أعنى تنصير الكنيسة الجامعة للثقافة البشرية مع التسليم بأن ثمة ما يشير الى أن الموقف الراهن متمايز من القرن الثامن عشر فيما يختص بسلطان الكنيسة ·

وها هنا ثمة سؤال :

لماذا يطرح اليوت هذه المسلمة ، وما هى اشارات التغيير ؟

الجواب عن هذا السؤال فى كتاب اليوت « مفهوم المجتمع المسيحى » حين يشير الى « موجة الاحياء » عام ١٩٣٩ والتى يعبر عنها بكلمات مثل « اعادة التسلح الخلقى » و « الميلاد من جديد » · وهى كلمات تدل على التيار الصاعد فى الغرب والشرق على السواء ، أعنى به الأصولية ·

ان بزوغ حركة الاخوان المسلمين فى الوطن العربى تعبير عن هذا التيار الاصولى الذى يدعو الى أسلمية الحضارة واقامة الامة الاسلامية ، وهو المعادل لما يسميه اليوت بالمجتمع المسيحى العالمى الذى يتحقق من خلال الكنيسة الجامعة ، فيقرر سيد قطب فى كتابه « معالم فى الطريق » :

الاسلام لا يعرف الا نوعين اثنين من المجتمعات ·· مجتمع اسلامى ، ومجتمع جاهلى ·· « المجتمع الاسلامى » هو المجتمع الذى يطبق فيه الاسلام ·· عقيدة وعبادة ، وشريعة ونظاما ، وخلقا وسلوكا ·· و « المجتمع الجاهلى » هو المجتمع الذى لا يطبق فيه الاسلام ، ولا تحكمه عقيدته وتصوراته ، وقيمه وموازينه ، ونظامه وشرائعه ، وخلقه وسلوكه ·· ليس المجتمع الاسلامى هو الذى يضم ناسا ممن يسمون أنفسهم « مسلمين » ، بينما شريعة الاسلام ليست هى قانون هذا المجتمع ، وان صلى وصام وحج البيت الحرام ! وليس المجتمع الاسلامى هو الذى يبتدع لنفسه اسلاما من عند نفسه — غير ما قدره الله سبحانه ، وفصله رسوله صلى الله عليه وسلم ، ويسميه مثلا « الاسلام المتطور » ! و « المجتمع الجاهلى » قد يتمثل فى صور شتى — كلها جاهلية — : قد يتمثل فى صورة مجتمع ينكر

وجود الله تعالى ، ويفسر التاريخ تفسيرا ماديا جدليا ، ويطبق ما يسميه « الاشتراكية العلمية » · وقد يتمثل فى مجتمع لا ينكر وجود الله تعالى ، ولكن يجعل له ملكوت السماوات ، ويعزله عن ملكوت الارض ، فلا يطبق شريعته فى نظام الحياة ، ولا يحكم قيمه التى جعلها هو قيما ثابتة فى حياة البشر · ويبيح للناس أن يعبدوا الله فى البيع والكنائس **والمساجد · ولكنه يحرم عليهم ان يطالبوا بتحكيم شريعة الله فى حياتهم وهو بذلك ينكر او يعطل الوهية الله فى الارض (ص ١١٦ ـ ١١٧)** .

يبين من هذا النص التشابه الصارخ بين أفكار اليوت عن الدولة المسيحية ، وهى عبارة عن « مجتمع مسيحى محكوم فى تشريعاته واداراته **وتراثه القانونى » اى مجتمع محكوم « بالشريعة » على حد التعبير الاسلامى ، وهو ما يميز المجتمع الدينى عن المجتمع الوثنى · والتيار الاسلامى العالمى** المتمثل فى الثورة الايرانية وتأسيس اول دولة جمهورية اسلامية هو افراز من المواجهة الثقافية للهويات القومية على مستوى المطلق الدينى بمعنى **ان كل ثقافة تريد تجسيدا مطلقها** ·

« ونفس هذا التيار الدينى حادث فى الغرب وبالذات فى امريكا ، ويعرف باسم « اليمين الجديد » أو « المحافظة الجديدة » ، وهو يتسم بتبنى الاصولية المسيحية · ومعروف لدينا جميعا الدور التى أدته الكنيسة فى انتخابات رئيس الجمهورية لعام ١٩٨٠ · وجذور هذا التيار **كامنة فى منفستو « اليمين الجديد » ، وهو كتاب اصدره المفكر الأمريكى** رسل كيرك بعنوان **العقل المحافظ** · يقول كيرك « ان ماهية المحافظة **الاجتماعية تكمن فى الحفاظ على التراث الاخلاقى القديم · فالمحافظون يوقرون** حكمة أجدادهم ، ويتشككون فى اى تغيير » (ص ٥٤) · ثم يستطرد كيرك فى بيان **القوانين الستة للفكر المحافظ · واول هذه القوانين تحكم الارادة** الالهية فى المجتمع ، وأن المشكلات السياسية فى أساسها هى مشكلات دينية وفى عبارة أخرى يمكن القول بأن المحافظة ترادف المطلقية ، حيث انها تبزغ حالة تأسيس المجتمع على عقيدة دينية أو على المطلق ·

« ومما هو جدير بالتنويه شغف كيرك بالظواهر الفائقة للطبيعة كما يبدو فى قصصه الخيالية وفى مقالاته وعلى الاخص مقالته « تأملات فى العقل القوطى حيث يقول :

« ان عقلى ليس عقلا مستنيرا ·· بل عقلا قوطيا ومدرسيا من حيث المزاج والبنية · فلم اكن فى يوم من الايام عاشقا للانسجام الجاف والانتظام الكامل · فكل ما كنت انشده هو التنوع والغموض والتراث ،

واحتقار السوفسطائيين والمحاسبين . لقد كنت باحثا عن الايمان والشرف والانتماء » (ص ٦) .

« ان غاية كيرك حث القراء على ان يعوا ما هو فائق للطبيعة اى الاشياء غير المرئية التى تتجاوز آفاق الوعى الانسانى والتى تستند الى الايمان . وهذا الاهتمام بما هو فائق للطبيعة من حيث هو متميز عن العالم الطبيعى هو حجر الزاوية فى المسيحية على نحو ما يرى اليوت .

« وثمة نمو متعاظم لسلطة الكنيسة فى امريكا بفضل الحركة الراهنة ، حركة « الميلاد الجديد للمسيحيين » أو بالادق « اليمين المسيحى الجديد » بقيادة الاصوليين . وهى حركة مؤثرة للغاية ويقودها القس جيرى فولول الذى ادى دورا هائلا فى انتخابات عام ١٩٨٠ . والسبب الرئيسى فى هذا النمو المتعاظم مردود الى ان ٦٠٪ من الأمريكيين او ما يمثلون مائة وسبع وعشرين مليون نسمة هم اعضاء فى الكنيسة . وهذا هو رأى أ. هنرى أحد ممثلى مكتب « الكنيسة الميثودية المتحدة » .

« وقد عبر جيمس وات وهو وزير داخلية امريكا وفى نفس الوقت من الأصوليين ، أصدق تعبير عن التيار الاصولى الامريكى بقوله : « نحن نعيد النظرة فى قيمنا وذلك بالعودة الى الاصول ـ الاقتصاد الاصولى ، والابنية الاجتماعية الاصولية ، والدين الاصولى ، والمفاهيم الاساسية الاصولية » .

« وهذا التحالف الجديد بين الكنيسة والدولة هو حلم اليوت منذ عام ١٩٣٩ عندما قال « ان تحالف القوى المنظور فى الوقت الراهن ينبغى ان يجعلنا على وعى بالاختيار بين المسيحية والوثنية » (« مفهوم المجتمع المسيحى » ص ٦٤) .

« ان البديل المسيحى يدعو الى اتحاد الكنائس المواكب لاعادة التحالف بين الكنيسة والدولة فى جميع الامم المسيحية من أجل مقاومة ما يسميه « تحالف القوى » ، ويرى اليوت أن احياء ثيوقراطية العصر الوسيط هو الخروج من أزمة العالم الغربى ، أو بالادق ، أزمة النظام الرأسمالى » .

« ويرى اليوت ان جذور الأزمة كامنة فى الاصلاح الدينى الذى كان من شأنه بتر التراث الكنسى ، ان فصم عرى العقيدة المسيحية يعبر عن روح الرأسمالية التى مهدت للنظام الرأسمالى ، بيد أن الرأسمالية

المتقدمة قد عانت من التجمد الذى كانت قد ثارت ضده · ومن هنا فان مفارقة الراسمالية أنها فى قمة أوجها قد اضطرت الى احياء الكنيسة وقد كانت الكنيسة هى القوة التى حطمتها الراسمالية لكى تزدهر · وقد أصبحت الكنيسة الآن هى منقذ الراسمالية بعد أن كانت فيما مضى قيدها · وقد يبدو أن أزمة الراسمالية قد انتهت بانتفاء التناقض بين الكنيسة والدولة ولكنه انتهاء مؤقت ذلك أن هذه الوحدة عليها أن تواجه تحديا واحدا يتمثل فى عدو واحد هو الاشتراكية » ·

« وفى الختام يمكن القول بانه اذا كان اليوت حيا الى يومنا هذا ومشاهد لهذا التطور فانه يكون فخورا باصوله الأمريكية · ذلك أن بزوغ « اليمين المسيحى الجديد » فى أمريكا فى الثلث الاخير من هذا القرن قد رد اليوت الى جذوره الأمريكية » ·

المصادر

ت — س — اليوت ،

مفهوم المجتمع المسيحى

ملاحظات نحو تعريف الثقافة

الارض الخراب والقتل فى الكاتدرائية

مقالات مختارة

برادلى ، الظاهر والواقع

أوادهام ، العالم والبشارة

سيد قطب ، معالم فى الطريق

نظرية مقارنة الآداب الجامعات العربية
(٢) المغرب العربي

د. عز الدين المناصرة

نشرنا في العدد الماضي الجزء الاول من دراسة الدكتور عز الدين المناصرة الشاعر الفلسطيني واستاذ الادب المقارن في جامعة الجزائر وكان عن نظرية مقارنة الاداب في الجامعات العربية — المشرق العربي ونستكمل في هذا العدد الجزء الثاني من البحث الهام — الاول من نوعه في ميدانه .

بدأ الاهتمام بالادب المقارن في جامعة الجزائر منذ سنوات طويلة . ثم اصبح علم الأدب المقارن يدرس كمادة مستقلة بعد استقلال الجزائر . وقد صدرت — في النصف الثاني من الستينات — مجلة باللغة افرنسية مختصة بالأدب المقارن ، صدر منها ثلاثة اعداد باشراف جمال الدين بن شيخ . وقام بتدريس هذه المادة في جامعة الجزائر أبو العيد دودو وما زال حتى الآن .

اما في جامعة قسنطينة فتدرس مادة الادب المقارن كمادة مستقلة منذ عام ١٩٦٩ .

وقد درسها اساتذة غير مختصين . ودرس فيها الدكتور عماد حاتم وهو استاذ مختص في اوائل السبعينات . وفي مارس ، ١٩٨٣ توليت مهمة تدريس هذه المادة في الجامعة حيث تدرس المادة للسداسيات : السادس — السابع — الثامن ، اى للفصل الثاني من السنة الثالثة والسنة الرابعة (الليسانس) . حيث القى المحاضرات النظرية ويقوم اربعة اساتذة معيدين باجراء دروس للتطبيق . علما انني اركز على علاقات الادب العربي بالادب الانجليزي وبآداب اوروبا الشرقية . بينما يركز المطبقون على علاقة الأدب العربي بالادب الفرنسي . وقد اشرفت حتى الآن على ما يزيد على مائة وخمسين بحثا يقدمها طلبة الليسانس من اجل التخرج ، وتتراوح صفحات هذه البحوث بين ٥٠ الى ٨٠ صفحة فولسكاب للبحث الواحد . ولابد أن نشير الى أن طالب الليسانس له حق اختيار بحث تخرجه في اية مادة مقررة . ولاحظت ان معظمهم يميل لاختيار بحثه في مادتي : الادب المقارن والادب الحديث .

وقد كان همى وما زال يتركز على تحبيب وترغيب الطلبة فى هـذه المـادة ، بحيث استطعت ترغيب مـا يزيـد على عشرة طـلاب من طلبتى المتخرجين فى استكمال دراستهم العليا فى هذه المـادة ٠ وهم الآن يدرسون فى جامعات فرنسا واسبانيا للحصول على درجة الدكتوراه : حلقة ثالثـة ودكتوراه الدولة ٠ وما زالت صلتى بهم قائمة حتى الآن سواءا بالمراسلات او بالاستشارات المباشرة حين يزورون وطنهم الجزائر ٠

وما زلت الح على تنويع البعثات الجامعية باتجاه تنويع البلدان التى يكملون دراستهم العليا فيها وهذا سيساعد على الخـروج من اسر العلاقـة الاجبارية مع المدرسة الفرنسية فى الادب المقارن التى ما زلنا محكومين بهـا لاسباب تاريخية معروفة ٠ فالطلبة يميلون للمقارنات مع الادب الفرنسى بسبب معرفتهم باللغة الفرنسية فقط ٠

اما الاساتذة المختصون فى الادب المقارن فى الجزائر فهم : ابو العيد دودو (جامعة الجزائر) ـ عبد الدايم الشوا (جامعة الجزائر) ـ عبد المجيد حنون ـ نسيمه عيلان (جامعة عنابة) وميسوم عبد الاله (جامعة وهران) وعز الدين المناصرة (جامعة قسنطينة) ٠

فابو العيد دودو يعرف الالمـانية والفرنسية ٠ وعبد الاله ميسـوم يعرف الاسبانية والفرنسيـة ٠ وعبد المجيد حنـون ونسيمـه عيلان (الفرنسية) ٠ وعبد الدايم الشوا (الانجليزية والفرنسية ـ على ما يبدو) ـ وعز الدين المناصرة (الانجليزية والبلغارية) ٠

علما اننى القيت دروسا تطبيقية لاول مرة فى الجامعات الجزائرية فى صورة العرب فى الأدب الصهيونى ، كذلك وجهت الدروس النظرية باتجاه التعرف على المدرستين الأمريكية والألمـانية ٠ وربما يتم التعرف لأول مرة على علاقات الأدب العربى بآداب اوروبا الشرقية والاتحاد السوفياتى ٠ وكل هذا يعنى ضرورة التنوع ما دامت هناك مناطق تاثير وتاثر فعلية حتى نخرج من اسر المدرسة الفرنسية ٠ واعتقد جازما ان حركة الادب المقارن ازدهرت اكثر فى الثمانينات فى جامعتى : قسنطينة وعنابه عى وجه الخصوص ٠

وفيما يلى برنامج وزارة التعليم العالى لمـادة الادب المقارن فى الجامعات الجزائرية وقد وزع البرنامج فى العام الدراسى ١٩٨٣ ـ ١٩٨٤ : وقـد قسم البرنامج الى ثلاث وحدات (٢٢):

١ ـ الوحدة الأولى :

ـ نشأة الأدب المقارن وتطوره ٠

ـ رواد الأدب المقارن ٠

ـ الأدب المقارن فى الجامعات الأجنبية والعربية ٠

ـ ميدان الأدب المقارن ٠

ـ اتجاهات الأدب المقارن ٠

٢ ـ الوحدة الثانية :

ـ علاقات الأدب العربى قديما مؤثرا ومتأثرا :

١ ـ مظاهر الثقافة الأجنبية فى الأدب الجاهلى ٠

٢ ـ علاقة الأدب العربى بالأدب الفارسى ٠

٣ ـ علاقة الأدب العربى بالفكر اليونانى ٠

٤ ـ علاقة الأدب العربى بالفكر الرومانى ٠

٥ ـ أثر الأدب العربى فى الأدب الأوروبية فى العصور الوسطى ٠

٣ ـ الوحدة الثالثة :

ـ علاقات الأدب العربى بالآداب الأجنبية حديثا :

١ ـ اتصال العرب بالغرب فى القرن التاسع عشر ٠

٢ ـ تأثر المسرح العربى بالمسرح الأوروبى ٠

٣ ـ تأثر القصص العربى بالقصص الأوروبى ٠

٤ ـ تأثر الشعر العربى بالشعر الأوروبى ٠

٥ ـ تأثر النقد العربى بالنقد الأوروبى ٠

هذا هو البرنامج النظرى ويوازيه برنامج تطبيقى حيث تختار نماذج تطبيقية للدراسة ٠ وساعترف ان الزمن لا يكفى لدراسة هذه المحاور دراسة نظرية متعمقة ٠

كما ان تطبيق البرنامج يعتمد على اختصاص استاذ المادة ٠ فليس من المعقول ان يحيط استاذ واحد بكل هذه المحاور بتعمق ٠ ولهذا عادة ما يكتفى الاستاذ بالقاء نظرة عامة ٠

فمثلا : لو اردنا دراسة علاقات الأدب العربى بالأدب الفارسى وحده فهذا يحتاج لسنة دراسية كاملة ، ولهذا عادة ما نلقى نظرة عامة حول نقاط ثلاث : المقامات ـ التوقيعات ـ الالفاظ ٠ ورغم ان قضية الالفاظ تدخل فى مادة فقه اللغة الا اننا نلقى محاضرة واحدة فيها بما يتعلق بدخول الالفاظ

وتبادلها بين النصوص الادبية فى اللغتين كمدخل · كما نلقى محاضرة حول التأثر بالقصص القرآني حديثا وقديما ·

كما اننا نلاحظ فى الجامعات العربية عموما ان معرفة الاستاذ باللغات ، لا يعنى معرفته أو امتلاكه بالضرورة لمنهج نظرى فى الادب المقارن ، فقد لاحظت أن أساتذة مختصين بالأدب الفارسى ومع هذا لا يمتلكون منهجا فى نظرية مقارنة الآداب · ولاحظت العكس ايضا ، فهناك اساتذة يمتلكون منهجا ولكنهم لا يعرفون لغة أجنبية · ان المطلوب هو تلازم المنهج مع معرفة اللغات · ولكنى من انصار الاختصاص بادب أجنبى واحد فى علاقته مع الأدب العربى · ففى العادة يمكن لاستاذ الادب المقارن أن يعرف لغة او لغتين وليس اكثر · اذن كيف يكون مختصا بباقى الآداب ، الحل باعتقادى يكون بتنوع الاختصاصات وتكاملها ، بحيث يستفيد كل أستاذ من اختصاص الآخر وتدرس مادة الأدب المقارن فى كل الجامعات الجزائرية : قسنطينه ـ عنابة ـ الجزائر العاصمة وهران ـ تلمسان ـ باتنه ـ تيزى وزو ·· الخ ·

وساورد ـ فيما يلى شهادتين كتبهما عبد المجيد حنون (استاذ الادب المقارن فى جامعة عنابة ومدير معهد الادب العربى فيها وهو الامين العام للرابطة العربية للادب المقارن) وأحمد منور (الاستاذ بجامعة تيزى وزو) · وقد كتبت هاتان الشهادتان خصيصا لهذا البحث ردا على اسئلة وجهتها للاستاذين · كأمثلة على تدريس الادب المقارن فى الجزائر ·

اولا : شهادة عبد المجيد حنون :

يقول عبد المجيد حنون :

ففى شهر سبتمبر ١٩٧٥ انطلقت الدراسة فى السداسى الاول من قسم اللغة والادب العربى ـ حسب نظام السداسيات ـ وهكذا درس الادب المقارن بجامعة عنابة لأول مرة عندما بلغ طلبة الدفعة الاولى السداسى السادس اى فى للفترة الممتدة من فبراير الى جوان ١٩٧٨ م ·

ونظرا لعدم توفر استاذ لهذه المادة وقتذاك ، فقد اسند تدريسها مؤقتا الى استاذة الادب العربى الحديث الدكتورة عايدة بامية ·

وفى السداسى التالى (سبتمبر ١٩٧٨ الى جانفى ١٩٧٩ م) انتقل الطلبة الى السداسى السابع ، وحضر استاذ فى الادب المقارن (عبد الدايم الشوا) فاسندت له المادة · ولاسباب نجهلها ، غادر هذا الاستاذ جامعة عنابة فى نهاية السداسى ·

وفى السداسى الثانى من السنة الدراسية ١٩٧٨ م / ١٩٧٩ م (فبراير ، جوان ١٩٧٩) ·

التحقت بجامعة عنابة ، ومنذ ذلك التاريخ توليت تدريس هذه المادة فى السداسيات الثلاثة بمعاونة السيدة نسيمة عيلان والسيد عمار رجال اللذين التحقا تباعا بالجامعة فيما بعد ·

ومنذ التحاقى بجامعة عنابة والادب المقارن يدرس فيها حسب التصور التالى :

١ ـ فى السداسى السادس يعرف الطالب بالادب المقارن فيدرس نشأة هذا المجال المعرفى ومفاهيمه المختلفة وميادينه واعلامه ··· الخ ·

٢ ـ فى السداسى السابع يدرس الطالب علاقات الأدب العربى القديم بالآداب المعاصرة له منذ الجاهلية الى ما قبيل النهضة فيدرس نبذ عن العلاقات الادبية العربية الفارسية ، ثم العربية اليونانية ثم العربية الاوروبية كتاثير الموشحات والف ليلة وليلة والمقامات والبعض من ظواهر الادب العربى فى الآداب الاوروبية ·

٣ ـ اما فى السداسى الثامن فيدرس علاقة الأدب العربى الحديث والمعاصر بالآداب الاوروبية الحديثة والمعاصرة فى مجال المسرح والقصص والنقد والشعر (٢٤) ·

اما الشهادة الثانية فهى من الاستاذ احمد منور (جامعة تيزى وزو) يقول فيها :

« بدأ تدريس مادة الادب المقارن فى جامعة تيزى وزو سنة ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ · وبالنسبة للاختصاص فالاساتذة الذين درسوها غير مختصين · اما بخصوص طغيان « المقارنة العربية مع الفرنسية » · فاعتقد ان ذلك يرجع لاسباب تاريخية نظرا لانتشار الثقافة الفرنسية فى بلادنا الجزائر · يضاف لذلك ان الباحثين العرب المشهورين فى هذا الميدان متاثرون اشد التاثر بالمدرسة الفرنسية مثل : محمد غنيمى هلال ، وقد روجوا للمدرسة الفرنسية فى كتبهم · وهناك عامل ثالث يتعلق بضعف الاهتمام باللغات الأجنبية الأخرى مثل : الفارسية والتركية مع أن ميدان المقارنة مع أدب هاتين اللغتين واسع جدا ويسبق الآداب الغربية »(٢٥) ·

اما منهج جامعة تيزى وزو ، فهو قريب من منهج وزارة التعليم العالى الذى ذكرناه ·

لكنه يختلف قليلا فى عناوينه العامة فى « الوحدة الثانية » ، فهو يدرس كما يلى :

١ - دور الترجمة في الدراسات المقارنة .
٢ - مفهوم التاثير وملابساته .
٣ - تبادل التاثير في الاشكال والاجناس الادبية .
٤ - تبادل التاثير في الاساليب النثرية والشعرية .
٥ - تاريخ الافكار .
٦ - النماذج البشرية (٢٦) .

ونلاحظ أن هذه الوحدة لم يوردها برنامج وزارة التعليم العالي ، لأن هذه الفقرة تتعلق بالمجال النظري . ونحن - في جامعة قسنطينة - ندرس نفس هذه الوحدة ايضا . كما ندرس « نظرية الحقبة » الالمانية . ولهذا يمكنني القول أن برنامج وزارة التعليم العالي في مادة الادب المقارن بحاجة لاعادة نظر وتحقيق اكثر . اما باقي برنامج الوزارة - اي في الوحدتين الاولى والثالثة - فيدرس في جامعة تيزي وزو كما هو . واعتقد ان الحل ياتي بالتركيز على خصوصية :

اولا : نظرية التاثير والتاثر .

ثانيا : نظرية الوسيط في الأدب المقارن (وتشمل الترجمة) وكافة قنوات الاتصـــال .

ثالثا : تاريخ الافكار .

رابعا : النماذج البشرية نظريا .

خامسا : نظرية الحقبة .

وغيرها من الفروع النظرية . ولابد ان اعترف انه في مجال « مدارس الادب المقارن » يتم التركيز - كما هو حاصل عمليا - على المدرستين الفرنسية والامريكيـــة والفوارق بينهمـــا دون تدريس المدارس الاخرى كالايطاليـــة والالمـــانية والانجليزية والاسبانية والسوفييتية .

ومع هذا فقد حققنا تقدما في هذا المجال في جامعة قسنطينة . فنحن نلقي دروسا في آراء فولجانج كايسار الالمـــاني ودورسين الماركسي ورينيه ويلك وهنري ريماك وفايسشتاين (المدرسة الامريكية) . كذلك آراء ادوار سعيد (الفلسطيني - الامريكي) في مجال الاستشراق باعتباره يخدم فرع « صورة شعب في كتابات الادباء الاجانب » .

مع نقدنا لبعض آراء ادوار سعيد .

ونلاحظ من رسالة أحمد منور أن كتاب غنيمي هلال ما زال جو السائد في جامعة تيزي وزو .

حين يمكن الاستفادة من كتب عربية اخرى حول الآراء الامريكية مثلا (كتاب حسام الخطيب ـ كتاب رينيه ويلك واوستن وارين ـ مجلة فصول المصرية ٠٠ الخ) ٠ لان كتاب غنيمي هلال يمثل المدرسة الفرنسية الكلاسيكية فقط ، ولهذا نستفيد في جامعة قسنطينه من كتاب « ما هو الادب المقارن » لبرونيل وبيشوا وروسو (٢٧) ٠

أما شهادة عبد المجيد حنون فتقرر حقيقتين وهما : بدأ تدريس الادب المقارن باللغة الفرنسية وبالرؤية الفرنسية في المعهد الاستعماري في جامعة الجزائر في العقد الثاني من القرن العشرين ٠

اما تطبيق الرؤية العربية فقد بدأت في جامعة الجزائر منذ العام الدراسي ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩ ٠

ولهذا نصل الى نتيجة عن تاريخ تدريس الادب المقارن في الجامعات الجزائرية وهي أن تدريس الادب المقارن كوجهة نظر عربية بدأ في نهاية الستينات مع الحالة الاستثنائية الخاصة بتدريس الادب المقارن في المعهد الاستعماري باللغة الفرنسية وبالمنهج الفرنسي ٠ وتدرس المادة في السداسيات : السادس ـ السابع ـ الثامن (٢٨) ٠ اما بالنسبة لجامعة عنابة فقد درست مادة الادب المقارن في سنة ١٩٧٨ ، ويقوم بتدريسها عبد المجيد حنون وهو استاذ مختص ٠ اما المنهاج المقرر في جامعة عنابة فهو يتطابق مع البرنامج المقترح من وزارة التعليم العالي الجزائرية تمام التطابق ٠ وقد ازدهر الادب المقارن في الجامعات الجزائرية بتأثير من ملتقيات الادب المقارن التي عقدت في عنابة عامي ١٩٨٣ و ١٩٨٤ بدعوة من جامعة عنابة ٠

وقد شارك فيها مختصون جزائريون وعرب واجانب (٢٩) ٠

اما في المغرب : فقد ازدهرت الدراسات المقارنة في الجامعات (خصوصا جامعة الرباط) وخارج الجامعات ٠ وهناك ايضا الجمعية المغربية للادب المقارن ٠

اما الكتب الصادرة في المغرب والتي تمس الادب المقارن من قريب او بعيد بمعنى انها تخدم في النهاية الدراسات المقارنة ، فهذه عينة منها :

١ ـ سعيد علوش : الادب المقارن بين الشرق والغرب ـ مجلة كلية الآداب ، جامعة الرباط ، عدد ٣ ، سنة ١٩٧٩ ٠

٢ ـ سعيد علوش : ببيليوغرافية الادب المقارن في العالم العربي ـ مجلة كلية الآداب جامعة الرباط ، لسنة ١٩٧٩ ٠

٣ ـ محمد شكري : مذكرات مع جان جينيه في طنجه (بالانجليزية)

٤ ــ محمد شكرى : مذكرات مع تنيسى وليامز فى طنجه(بالانجليزية)

٥ ــ عباس الجرارى : التواصل بالترجة (نقل النصوص الادبية) ــ المناهل ، عدد ١٤ المغرب ، لسنة ١٩٧٩ .

٦ ــ عباس الجرارى : البرتغال ــ بصمات من تاريخ مشترك ــ مجلة المناهل ، عدد ٢ لسنة ١٩٧٨ .

٧ ــ عبد الهادى التازى : تاريخ الولايات المتحدة فى المصادر المغربية ، مجلة المناهل عدد ١٢ ، لسنة ١٩٧٨ .

٨ ــ عبد الكريم غلاب : صحفى فى أمريكا .

٩ ــ عبد الكريم غلاب : من مكة الى موسكو .

١٠ ــ محمد الطاهر الفاسى : الرحلة الابريزية الى الديار الانكليزية ، تحقيق وتعليق محمد الفاسى ، فاس ، المغرب ، ١٩٧٢ .

١١ ــ سعيد علوش : الترجمات العربية بين المثاقفة والمقارنة (٢٠) .

ولعل اهم دراستين هما لسعيد علوش بالعربية لقربهما من منهج الادب المقارن المباشر .

وحول وضع الادب المقارن فى المغرب وفى الجامعات المغربية يقول سعيد علوش :

« اخبركم بوجود جمعية للادب المقارن فى المغرب منذ ١٩٨١ . وقد نظمت ندوات ولقاءات ناجحة بكل من كليات : مراكش ــ فاس ــ مكناس ــ الدار البيضاء ــ الرباط . كما شاركت بصفتى رئيسا للجمعية فى ملتقى « الجمعية العالمية ــ العاشر ــ للادب المقارن » المنعقد فى نيويورك سنة ١٩٨٢ وناقشت دكتوراه دولة حول « مكونات الأدب المقارن فى العالم العربى » بالسوربون سنة ١٩٨٢ كما انشأت شعبة اللغة العربية بكلية آداب الرباط ، شهادة للادب المقارن ، تبدأ هذه السنة ، ويشارك فى التدريس بها (بو طالب ــ المنيعى ــ علوش) وتدور حول العلاقات الادبية العربية مع الانجليزية والفرنسية . ومناهج الدرس المقارن فى العوالم : الفرنسية ــ الامريكية ــ السلافية ــ العربية »(٢١) .

وكما هو واضح أن الدراسات المقارنة وفق الرؤية العربية بدأت تزدهر فى الثمانينات فى المغرب ولكن دون ان نتطرق للدراسات المقارنة التى صدرت بالفرنسة أو الاطروحات المغربية فى الادب المقارن التى قدمت لجامعات فرنسا ما دامت لم تترجم الى العربية .

	الجامعة	سنة التدريس	المنهج	الأستاذ	المفهوم	الآداب التي تركز عليها في المقارنة	القسم
١	ـ مدرسة دار العلوم العليا	١٩٣٨	ــــ	غير مختص	آداب أوروبية	الانجليزى	قسم الأدب والنصوص والأدب المقارن
٢	ـ مدرسة دار العلوم العليا	١٩٤٥	ــــ	غير مختص	آداب أجنبية	الانجليزى	قسم النقد والبلاغة والأدب المقارن
٣	ـ كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة	١٩٥٣	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	الفرنسى ـ الفارسى الانجليزى	قسم النقد والبلاغة والأدب المقارن
٢	ـ كلية الآداب جامعة القاهرة	١٩٥٣	ــــ	غير مختص	آداب أجنبية	الانجليزى	قسم اللغة العربية
		أواخر الخمسينات	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسى	قسم اللغة الفرنسية
٣	ـ جامعة عين شمس كلية الآداب	١٩٥٦	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسى	قسم اللغة العربية
		١٩٥٨	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	انجليزى ـ فرنسى	قسم اللغة الفرنسية
		١٩٨٥	ألمانى	مختص	أدب مقارن صرف	الألمانى	قسم ـ اختصاص الأدب الألمانى
٤	ـ الجامعة الأمريكية في بيروت	قبل العام ١٩٦٢	ــــ	غير مختص	مفهوم آداب أجنبية	الانجلو ـ أمريكى	كليـــة الآداب
٥	ـ جامعة بيروت العربية	١٩٦٣	فرنسى	غير مختص	مفهوم آداب شرقية	الفارسى	قسم اللغة العربية
		١٩٧٢	فرنسى	مختص	مفهوم آداب أوروبية وشرقية	الفارسى الانجليزى	قسم اللغة العربية

الجامعة	سنة التدريس	المنهج	الأستاذ	المفهوم	الآداب التي تركز عليها في المقارنة	القسم
٦ ـ الجامعة اللبنانية	١٩٧١	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	أدب فرنسى	كليـة التربيـة
كلية الآداب ـ الجامعة اللبنانية	١٩٧٤	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسى وفارسى	قسم اللغة العربية
٧ ـ مدرسة الآداب العليا ـ بيروت	١٩٧١	فرنسى	غير مختص	آداب جنبية	فرنسى	تابعة لجامعة ليون الفرنسية، وتداغلقت عام ١٩٧٥
٨ ـ الجامعة اليسوعية بيروت	١٩٧٦	فرنسى	غير مختص	آداب أجنبية	فرنسى	كليـة الآداب
٩ ـ جامعة البصرة	١٩٧٢	فرنسى	غير مختص	أدب مقارن صرف	الانجليزى	قسم اللغة العربية
	١٩٨٢	فرنسى	غير مختص	مفهوم (مذاهب أدبية) (أتمجت)	الانجليزى	قسم اللغة العربية
١٠ ـ الجامعة الاردنية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	لم تعترف به	ـــــ	قسم اللغة العربيـة وآدابهـا
١١ ـ جامعة الكويت	١٩٧٥	فرنسى أمريكى	مختص	أدب مقارن صرف	الانجلو أمريكى	قسم اللغة العربيـة وآدابهـا
١٢ ـ جامعة أم درمان الاسلامية	١٩٦٦	فرنسى انجليزى اسبانى	مختصون	أدب مقارن صرف	الانجليزى الاسبانى	كليـة البنـات

الجامعة	سنة التدريس	المنهج	الأستاذ	المفهوم	الآداب التي تركز عليها في المقارنة	القسم
١٣ ـ المستنصرية (العراق)	١٩٧٩	فرنسي	غير مختص	أدب مقارن صرف (كتاب غنيمي هلال)	انجليزي فرنسي	قسم اللغة العربية
١٤ ـ جامعة عدن ـ كلية التربية / اليمن الديمقراطية	١٩٧٦	أمريكي	مختص	أدب مقارن صرف	الانجلو أمريكي	قسم اللغة العربية كلية التربية
١٥ ـ جامعة الخرطوم	ـــ	انجليزي	مختصون	أدب مقارن صرف	الانجلو أمريكي	قسم اللغة الانجليزية
١٦ ـ جامعة اليرموك ـ الاردن	١٩٧٧	ـــ	غير مختص	آداب شرقية	فارسي	دائرة اللغة العربية
	١٩٨١	أمريكي	مختص	أدب مقارن صرف	الانجلو أمريكي	دائرة اللغة العربية
١٧ ـ الملك سعود (جامعة الرياض سابقا)	١٩٧٨	أمريكي ألماني	مختص	أدب مقارن صرف	الانجلو أمريكي ـ الألماني	قسم اللغة العربية
١٨ ـ جامعة الموصل	قبل العام ١٩٧٨	أمريكي	مختص	أدب انجليزي مقارن	الانجلو أمريكي	قسم اللغات الاوروبية
	١٩٨٢	أمريكي	مختص	أدب مقارن صرف	انجلو أمريكي	قسم اللغات الاوروبية
١٩ ـ جامعة الجزائر	العقد الثاني من القرن العشرين	فرنسي	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسي	كلية الآداب
	١٩٦٨	فرنسي ألماني	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسي ألماني	الآداب

الجامعة	سنة التدريس	المنهج	الأستاذ	المفهوم	الآداب التى تركز عليها فى المقارنة	القسم
٢٠ ـ جامعة قسنطينه	١٩٦٩	فرنسى	ـــ	أدب مقارن صرف	فرنسى	
	أول السبعينات	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسى	معهد الآداب واللغة العربية
	١٩٨٣	تعددى	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسى/عبرانى انجليزى ـ سوفييتى ـ بلغارى	معهد الآداب واللغة العربية
				أدب مقارن صرف	الفرنسى	معهد اللغات والآداب
٢١ ـ جامعة عنابة ـ الجزائر	١٩٧٨	فرنسى	مختص	أدب مقارن صرف	فرنسى	معهد الآداب واللغة العربية
٢٢ ـ جامعة تيزى وزو ـ الجزائر	١٩٧٩	فرنسى	غير مختص			
٢٣ ـ جامعة الرباط ـ المغرب	الثمانينات	فرنسى أمريكى	مختصون	أدب مقارن صرف	فرنسى انجليزى سلاف	شعبة اللغة العربية

خلاصـــة :

ما زالت معظم الجامعــات العربية تدرس الأدب المقــارن وفق المنهج التاريخي الفرنسي وبدأت بعض الجامعات تدخل المنهج الاميركي • امــا المناهج الايطــالية والسوفيتية والالمــانية فهي معدومة تقريبا • وهنالك تحسن ملحوظ في مجال توافر الاساتذة المختصين منذ منتصف السبعينات ، ولكن بعض الجامعــات ما زالت تعطي المــادة لغير المختصين • وما زالت المقــارنة تتم بين الادب العربي والادبين الانجليزي والفرنسي فقط تقريبــا وهذا يتناقض مع مهمة الادب المقارن الاساسية الانسانية ويبدو أن الموانع تتمثل في قلة ذوي الاختصاص في الاداب العالمية الاخرى أو رفض بعض الجامعات للمناهج غير الفرنسية والامريكية لاسباب سياسية بالدرجــه الاولى ولاسباب تقنية لغوية • ورغم انه من المفروض أن تحتضن اقسام اللغة العربية مادة الاده المقارن الا انها ما زالت تدرس ايضا في اقسام اللغات الاوروبية والشرقية • وما زالت مادة الادب المقارن تدرس كمادة مساعدة في الاداب الاجنبية والنقد الادبي •وما زالت بعض الجامعات تدرس كتاب غنيمي هــلال ، ورغم أهمية هذا الكتــاب التاريخية والاكاديمية الا أن حركة الادب المقــارن الحديثة تجاوزته لان الكتــاب مبني على المنهج التاريخي الفرنسي القــديم • وهنــاك جامعة واحــدة لم تعترف بالادب المقارن هي (الأردنية)

اذن نخلص من ذلك كله الى أن ينبغي أن يستقــل الادب المقــارن بوضوح صريح بعيدا عن التبعية للفروع الاخرى ، كذلك ينبغي الانفتاح على الاداب العالمية والخروج من قوقعــة المنهجين الفرنسي والامريكي • كذلك ينبغي أن يدرس هذه المــادة مختصون والاختصاص لا يعني الحصول على درجة الدكتوراه في الادب المقارن ولا اتقان اللغات فقط ، كذلك لا يعني الاختصاص المعرفة السطحية للاداب الاجنبية من خلال الترجمات ، كمــا ينبغي تبادل الاراء والمطبوعات بين المختصين في الجامعات •

هوامش الجزء الثــاني

(٢٣) البرنامج المقترح من وزارة التعليم العالي الجزائرية . تحت عنـــوان « الملحق ١ » : « قائمة المواد المكونة للسداسيات الدراسية الثمانية لليسانس تعليم اللغة والآداب العربية وزع في العـــام الدراسي ١٩٨٣ ــ ١٩٨٤ » .

(٢٤) عز الدين المناصرة : رسالة شخصية من : عبد المجيد حنون ــ مدير معهد الأدب العربي في جامعة عنابة ، بتاريخ ١٩٨٥/٢/٢٠ . ولعبد المجيد حنون أطــروحة ماجستير بعنوان « صورة الفرنسي في الرواية المغربية منذ الحرب العــالمية الثانية حتى العــام ١٩٧٦ » . وهو الأمين العــام للرابطة العربية للأدب المقارن .

(٢٥) عز الدين المناصرة : رسالة شخصية من : احمد منور ، بتاريخ ١٩٨٥/٢/٤، باريس .

(٢٦) كتبت هذه الفقرة من قبل استاذ الادب المقارن في جامعة تيزي وزو . ووردت في رسالة منور لي دون ذكر اسم الاستاذ . علما ان منور ليس هو مدرس المادة .

(٢٧) هذا الكتاب الفرنسي ، لم يترجم الى العربية حتى الآن . وقد قدم الطالبان: حسان راشدي ومحمد طاهر (جامعة قسنطينة) ترجمة اولية له مع نقده بدلا من بحث التخرج (باشراف عز الدين المناصرة) — في العام الدراسي ١٩٨٣ — ١٩٨٤ .

(٢٨) نظام السداسيات في الجامعات الجزائرية يتساوى مع نظام الفصول . بمعنى ان العام الدراسي الجامعي ينقسم الى سداسيين . اى فصلين دراسيين . تبدا عادة في اول اكتوبر حتى ينـاير من العام التالي ويبدأ الفصل — السداسي الثاني من اول مارس حتى اول جويليه من نفس العام . فسنوات الليسانس الاربع تتكون من ثماني سداسيات .

(٢٩) عقد الملتقى الدولي العربي الاول بدعوة من جامعة عنابة في الفترة ما بين (١٤ — ١٩ مايو ١٩٨٣) وقد شاركت فيه ببحث بعنوان « صورة اليهودي في الشعر الفلسطيني المعاصر » . وشارك فيه عشرات المختصين الاجانب والعرب . منهم : عبد المجيد حنون — نسيمة عيلان — مختار نويوات — بوزيده عبد القادر — بدر الدين الرفاعي — حسام الخطيب — ريمون طحان — جعفر ماجد — بيار بروفيل — ميشيل بارير — ندى طوميش — محمود صبح — هاري نوريس — غديرة عامر — محمد عيلان .

(٣٠) انظر : عبد السلام الفازي : الادباء المغاربة المعاصرون — دراسة بيبلوغرافية احصائية ، منشورات الجامعة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .

● وانظر : سعيد علوش : بيبليوغرافية الادب المقارن في العالم العربي — كلية الآداب (مجلة) ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، ١٩٧٩ .

● وانظر ايضا : سعيد علوش : مجلة الثقافة الاجنبية — العدد الخامس والسادس ، السنة الرابعة ، ١٩٨٤ ، بغداد .

(٣١) عز الدين المناصرة : رسالة شخصية من : سعيد علوش بتاريخ ١٩٨٤/١١/٩

● استخدمنا في عنوان هذا البحث مصطلح « نظرية مقارنة الآداب » بدلا من الادب المقارن . ولنا بحث خاص لم ينشر يدافع عن هذه التسمية .

● نزعم ان كتاب روحي الخالدي هو اول كتاب عربي في القرن العشرين يقترب من علم الادب المقارن ، ونرى ضرورة عودة الباحثين لهذا الكتاب الصادر في القاهرة عام ١٩٠٤ للتاكد من صحة رأينا او نفيه .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

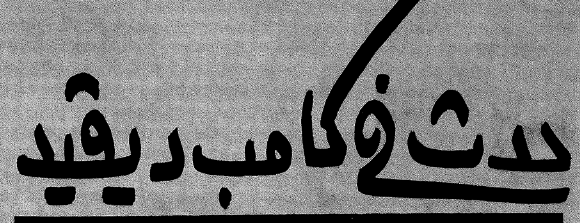
مطبعة اخوان مورافتلى

قريبًا

كتاب الأهالي رقم ١٠

ايتان هابر / زيف شيف / ايهود يعاري

ترجمة وتوثيق: إبراهيم منصور



المفاوضة على الطريقة الساداتية

دراسة: صلاح عيسى



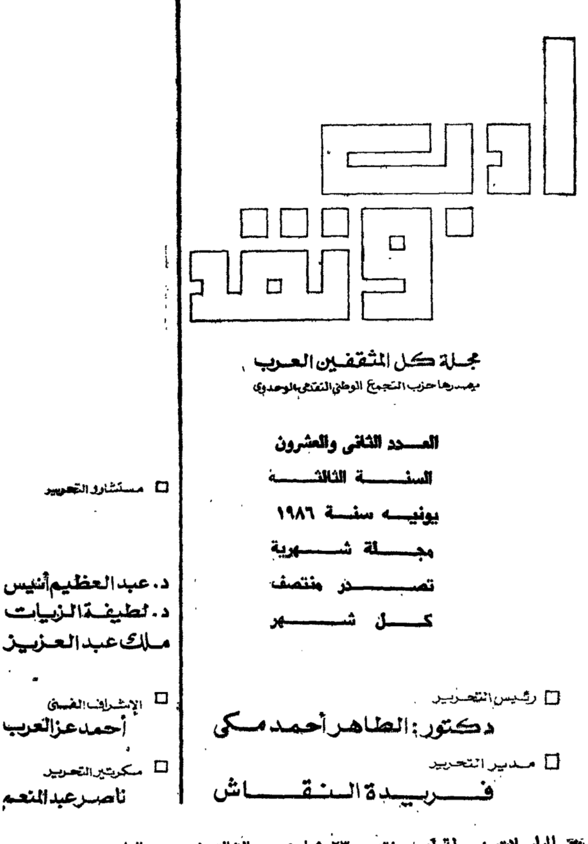
النضال من أجل الحرية   فريدة النقاش

حوار بين سيمون دى بوفوار وسارتر عن المرأة والحب

شعراء السبعينات .. مواصلة الحوار

د. حامد يوسف ابو احمد

ملف عن الحركة الادبية في دمياط ..



أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثاني والعشرون

السنة الثالثة

يونيه سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

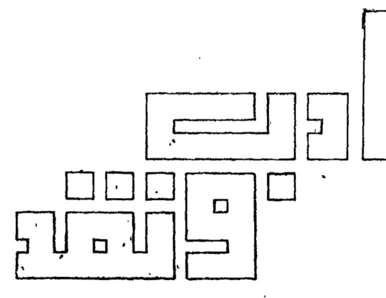
المراسلات: مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

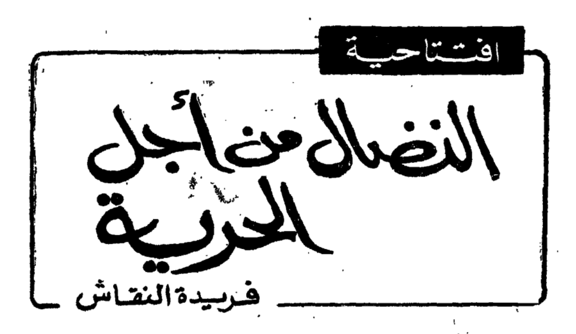
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هـذا العـدد :



يخرج هذا العدد اليكم وقد تصاعدت أشكال النضال السياسى والنقابى والثقافى من أجل الحرية فى بلادنا ، وكسبت الحركة الوطنية والتقدمية مواقع جديدة ٠٠ فى الوقت الذى تزداد فيه — رغم القبضة الظاهرة — عزلة السلطة الحاكمة عن الشعب وتتزايد أشكال عدم الرضا وفقدان الثقة فيما هو قائم ، ويصبح المزاج الشعبى أكثر حدة ، وتعبيره عن السخط أكثر حرارة وصخبا حيث تزداد المسافة اتساعا من الاحلام — حتى الصغيرة منها — وامكانية تحقيقها ، بين الواقع التعيس والصور الوهمية الجميلة التى تروجها السلطة سواء عن الاستقلال وهى تابعة ، أو عن الرخاء والبؤس كاسح ، او عن الاستقرار والتوتر خانق ٠

ولكن علينا ان نحذر ٠

لقد أصبح النضال من أجل الحرية شعارا وممارسة عملية لاعداد متزايدة من المثقفين بالمعنى الشامل على امتداد المعمورة ، وفى بلادنا ، وهو الخبز اليومى لعدد متزايد من الكتاب والمفكرين الامريكيين الذين كانوا منذ عشرين عاما يعملون فى صفوف الحركة اليسارية وانتقلوا منذ سنوات

وبحماسة مشهودة وبمساندة من هنرى كيسنجر الى صفوف اليمين ، ودافعوا حتى عن التوجهات العسكرية المتزايدة لادارة ريجان لينسفوا صورة المثقفين كمدافعين عن السلام وعرفتهم الساحة الفكرية والسياسية باسم « المحافظين الجدد » ولهم أشباه كثيرون فى كل بلدا نأوروبا الغربية ومقلدون متحمسون فى بلدان العالم الثالث •

فعن أى حرية يدافع هؤلاء وعن أى حرية ندافع نحن ، من أى مواقع ينطلق هؤلاء ومن أى مواقع ننطلق نحن ؟ •

يدافع هؤلاء عن حرية رأس المال العالمى وعن حقه باسم هذه الحرية فى تهشيم رأس كل من يقف فى طريقه أفرادا وشعوبا ، وتمدهم الانتاجية العالية والوفرة الاقتصادية التى تتخلق فى مجتمع رأسمالى صناعى متطور بقدرته العسكرية النووية المتزايدة والتى يهدد بها عملا أو ضمنا حركة التحرر الوطنى ومعسكر الاشتراكية كله ـ تمدهم بقوة البرهان البراجماتى الساحر على التأثير فى قطاعات واسعة من الجماهير اللامبالية التى يرضعونها ذلك اللبن المسكر المسموم حول « صلاح » الامبريالية والحاجة الماسة لها وهم أيضا يتمترسون وراء أبراج الكنائس ويعزفون نغماتهم على ايقاع أجراسها ويلتفون بحمية حول الدور « القدرى التبشيرى التطهيرى » « التاريخى » الذى تقوم به الأمبريالية الان لتنقذ العالم أجمع من وصمة الوباء الالحادى الذى تنشره الاشتراكية وتهدد به مملكة السماء ، وهنا ـ وبقوة الهام خاصة ـ يندرج مفهوم الحرية الفردية العدمية القديم الذى اقترن بحرية السوق مع نشوء الرأسمالية ، من سياق حرية جماعية ذات رسالة اجتماعية محلية ورسالة عالمية جديدة ، وتصبح نضالا ويلتبس ـ لأول مرة ـ مع مفهوم الحرية الاجتماعية الشاملة الذى اكتشفت أسسه ودعت اليه الاشتراكية العلمية •

ان الالتباس فن واتقان الرجعية لفن الالتباس يلقى علينا نحن عبء ازالته المزدوج لتخليص « حريتنا » من براثنه المراوغة الخلابة • والتى تجر اليها جماهير واسعة فى حالة الجزر •

شهدت حياتنا الفكرية انتقالات عاصفة مشابهة من مواقع اليسار الى مواقع اليمين فى خضم المعركة الضارية ضد التبعية والطفيلية والفساد ، ووجدنا من يدافع عن « حرية » « التملك » دون حدود على شرط أن يدفع المالك حق المجتمع ، فكيف سوف يدفعه •

سوف لا نقدم اجابة مشابهة لاجابة المحافظين الجدد والذين يطلقون على أنفسهم اسم القوة الاخلاقية الجديدة ••• تلك الاجابة التى تقول

٠٠٠ علينا أن نعول على الواعز الاخلاقى والدينى عند الملاك الكبار ليدفعوا الضرائب ويمولوا صناديق الزكاة ٠

***

ولكن حريتنا نحن تختلف ، والنضال الواقعى المتصاعد من أجلها يقول بصحتها العامة ان فى التاريخ القريب أو فى المستقبل المنظور حيث تتجه البشرية بثبات نحو الاشتراكية انها حرية الطبقات الكادحة وانعتاقها من ربقة الاستغلال بكل صورة ، تلك الحرية الوحيدة التى تتيح لطاقات الشعب أن تزهر وتتفتح وتبدع فى كل الميادين بما يفوق أى خيال الحرية آلتى توفرها لجميع الناس الملكية العامة لوسائل الانتاج ٠

فهل يتأمل الادباء والمبدعون هذه الحقيقة ، وهل ينغمسون من الآن نصاعدا فى النضال من أجل « حريتهم » ؟

ما أن يتوصل الاديب الى عملية ادراج طوعية لتطوره الفردى كمثقف مبدع فى عملية التطور الاجتماعى لتصبح حريته الخاصة جزءا أصيلا من هذه الحرية الاجتماعية الا ويكون قد خطا خطوته الحاسمةفى اتجاه خلق الأدب العظيم اذا توفرت الادوات فالواقع الموضوعى يطرح هذه الامكانيات بوفرة ٠

***

اذن ٠٠

هنا الوردة ٠٠٠ هنا الحرية الصعبة ٠٠ هنا ، سوف يجد الأديب نفسه مطالبا فى خضم عملية بناء عالمه بأن يخوض المعركة تلو الأخرى من أجل الحرية حيث تكشف له الرؤية الواقعية لصراعات الحياة بصورة متجددة عن وجوه متباينة لهذه المعركة ، تارة على صعيد الروح ، وتارة على صعيد الفكر ، وأخرى على صعيد السياسة ورابعة على صعيد العلاقة بين الرجل والمرأة ٠٠ وخامسة وعاشرة ، وفى كل من هذه المعارك سيصطدم وعيه النقدى ٠٠ وعيه المشبوب بحقيقة أن الحرية التى تتطلب فرسانا ومقاتلين حتى فى تفاصيل الحياة اليومية ليست شيئا فرديا خاصا به كشخص واقعى أو بأبطاله كشخصيات خيالية انما هى مسألة ممارسة اجتماعية شاملة تعود فى عمقها الى صراع القوى والطبقات الذى يولد صراعا بين وجهات النظر والمصالح والموقف من العالم وآفاقا للحرية — للحرية التى هى أثمن ما دافع عنه المفكرون والادباء العظام على امتداد

التـاريخ والتى ترفعهـا الرجعية الآن راية مضللة تستر بهـا كل اشـكال عدوانها عليها هى بالذات ...

ان هذا الكفـاح المنظم من أجل الحرية الذى يسهم كفعل فى اسقاط المفـاهيم القديمة لا بد أن يصب فى طاحونة العـالم الجديد المنشود القادم ، ومن أجل هذا الهـدف الجليل علينـا أن نجتهـد لكن يتجه الينـا لكـى يكون مفهومنـا للحرية وللنضال من أجلها سائدا وسيدا فى خضـم هـذا الكفـاح فيتجه الفعـل الينـا الى التحرر الشامل ، الى الملكيـة العـامة لوسائل الانتـاج ، الى صلاح أخـلاقى يتأسس فى الحيـاة على التوزيع العـادل للثروة .. الى الاشتراكية ، الى حيث تتفتح وتزهر كل الطاقات المبـدعة والخـلاقة للشعب .

فريـدة النقـاش



العرس الذى لا ينتهى

قراءة فى القصيدة الفلسطينية المعاصرة

رفعت سلام

يمثل الشـــعر الفلسطينى المعاصر حجر عثرة أمام النقد الأدبى العربى ، فتتكشف أمامه سوءات هذا النقد ، ومكامن أزماته وأمراضه المزمنة ، دون أن يفلح النقد فى اضاءة الشعر اضاءة حقيقية ، فيما ينجح الشعر فى اضاءة الأبعاد الداخلية للنقد الأدبى اضاءة موحية وجارحة. يصبح الشعر — بذلك — نقدا للنقد الأدبى العربى ، فيما يقف هـــذا النقد عاجزا عن أداء دوره الطبيعى فى مواجهة الشـــعر الفلسطينى . ولا يرجع هـــذا الأمر الى استعصاء الشعر الفلسطينى على المعالجة النقدية ، بقدر ما يرجع الى افتقاد النقد الأدبى العربى المعاصر للمنهج النقدى الذى يمكن من معالجة الشعر الفلســطينى — أولا — كفعالية ابداعية نوعية مستقلة — نسبيا — عن الفعاليات الاجتماعية الأخرى، بما يقلص من امكانية الربط المباشر والميكانيكى بين الشـــعر والحركة السياسية ، ويمكن — ثانيا — من معالجته فى انتمائه العربى العام ، وتمايزه الخاص فى فلسطينيته ، فى آن .

افضى غياب الملمح الاول الى اعتبار الشعر الفلســطينى فعالية سياسية ، بالدرجة الأولى ، ونفى فعاليته الابداعية(١) . أصبح منطلق النظر للشعر الفلسطينى منطلقا سياسيا ، باعتباره محض أداة سياسية، بالمعنى المباشر ، يفرض عليه مهمات الدعاية والتحريض السياسيين ، ويتطلب منه ، أو يزكى فيه الوضوح والمباشرة ، بما هو أداة جماهيرية،

ويعلى من شأن الفكرة السياسية التى تنطوى عليها القصيدة ، لتصبح هى القصيدة . وفقا لذلك ، تصبح القصيدة فعلا تابعا للفعل السياسى، أو تصبح صورته اللغوية ، ليس من منطق تكامل الفعل الانسانى ، وانما من منطق تراتب هذا الفعل وفقا للأولوية . وينتفى — بذلك — الشعر كفعالية أولى من الفعاليات الانسانية .

وأفضى غياب الملمح الثانى ، والذى يترتب — الى حد كبير — على غياب الأول ، الى فصل الشعر الفلسطينى عن العربى ، واعتباره « النموذج الشعرى » ، على نحو يهدر الشعر العربى خارج الجماعة الفلسطينية ، ويضفى هالة من القداسة الزائفة على كل ما يصدر عن الشعراء الفلسطينيين . وتتعدى خطورة هذا الملمح مجال النقد الأدبى الى المجال السياسى . فطرح هذا الموقف — على صعيد النقد الأدبى — يفضى الى ضمنية القول — سياسيا — بالانفصال الفلسطينى عن الجسد العربى ، أو بالاكتفاء العربى عن فلسطين ، أو العكس . اما رفع الشعر الفلسطينى الى حد المثالية ليحتل وحده مساحة الشعر العربى كلها ، فلا يقل خطلا عن رفع الرافد — ذهنيا — ليستوعب النهر الكبير .

كان لهذا التطرف النقدى — والذى وصفه محمود درويش بـ « الفضيحة »(٢) — جذوره العامة التى تضرب فى المناخ السياسى العربى السائد ، حينما انفجر هذا الشعر « فجأة » فى أنحاء العالم العربى ، عشية هزيمة ١٩٦٧ وصعود المقاومة الفلسطينية المسلحة ، بما هو مناخ لم تتضح الرؤية فيه على غير ملامح الانكسار ، بما يصبح معه الانزلاق الى المبالغات المتطرفة من كل نوع ، وعلى كل صعيد ، امكانية واقعية . وتتضاعف هذه الامكانية — فى ذلك الحين — اذا ما تعلق الأمر بالفعل الفلسطينى ، مقاومة مسلحة أو أدبا ، حيث فلسطين هى الجرح والحلم العربى معا .

وكان لهذا التطرف جذوره النقدية الفكرية ، فى سيادة النزعات الانطباعية المزاجية والبراجماتية فى النقد الأدبى العربى . فالانطباعية المزاجية ، بما تفتقر الى المعيار الموضوعى ، تعتمد الذوق الخاص للناقد وانطباعاته اداة للتحليل والتقييم . تصبح الذات — هنا — هى محور العملية النقدية ومنطلقها الأساسى . ويصبح العمل النقدى تجليا للذات الناقدة — بما هى ذات — لا اضاءة للعمل الفنى . ويصبح التطرف النقدى امكانية واقعية فى الافتقار الى معيار موضوعى للنقد الأدبى . وفى ذلك ، تمثل البراجماتية النقدية الوجه المقابل المفضى الى

نفس النتيجة . فهذه النزعة المتفشية فى النقد تنزع عن العمل الأدبى ما سوى توجهه السياسى ، باعتباره محض أداة سياسية مباشرة . ويصبح مدى التوافق السياسى بين الناقد وتوجهات العمل الأدبى — موضع النقد — هو أساس التحليل والتقييم النقديين . واذ غلبت البراجماتية على الاتجاهات التقدمية — عامة — فان جذور التطرف النقدى قد وجدت أرضا خصبة للازدهار .

وكان طبيعيا أن يفرخ هذا التطرف النقدى(٣) تطرفا مضادا ، حاول التقليل من أهمية الشعر الفلسطينى داخل الأرض المحتلة ، منطلقا بدوره من النظرة السياسية الميكانيكية ، أى — أيضا — من الذات .

فالشعر الفلسطينى داخل الأرض المحتلة — عند غالى شكرى « لا يتصل بمعنى المقاومة الا من قبيل المجاز »(٤) ، ولكنه شعر «معارضة» . « ذلك أن هذا الشعر ومبدعيه .. لا تتحدد نقطة انطلاقهم من المقاومة التحريرية الشاملة للوجود اليهودى ، وانما من المعارضة التامة للدولة الصهيونية . وفرق كبير بين هذه النقطة وتلك فى الانطلاق نحو تقييم شعرهم »(٥) . أما فدوى طوقان « فهى شاعرة «مقاومة» لا تتوقف عند حدود المعارضة » . والمقاومة « فى شعر «معين بسيسو» تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر » ، « فلقد « قرر هذا الشاعر منذ البداية أن يكون شاعر المقاومة على المستويين القومى والاجتماعى ، فجاءت ثورته — من ثم — اشمل من ثورة زملائه فى الوطن المحتل » . « على هذا النحو يختلف معين بسيسو — حسب موقعه الذى اختاره لنفسه — عن شعراء الأرض المحتلة ومواقعهم التى اختاروها لأنفسهم » .

ويأتى شذوذ هذا التطرف المضاد — أولا — من اتخاذ «المكان» أساسا لتقييم ما يرى المؤلف أنه الموقف السياسى للشاعر ، ثم — ثانيا — من اتخاذ المؤلف ما يرى أنه الموقف السياسى للشاعر أساسا للتقييم النقدى للشعر ، الذى يأخذ بدوره طابعا سياسيا فجا . أما الأعمال الشعرية ذاتها فتنتفى — وفقا لهذا النهج — كأساس للتحليل والتقييم النقديين . ويقود هذا النهج — على نحو مزاجى حافل بالتناقضات — الى اجتزاء الظاهرة الواحدة — الشعر الفلسطينى المعاصر — الى جزئيات متنافرة ، تحكمها علاقة التضاد والاختلاف المفتعلة ، والتى لاتستند الى واقع موضوعى ، فيما تقوم على تصورات ذهنية مفترضة . ويصبح الجهد النقدى — بذلك — جهدا فى اختلاق تقسيمات وهمية ،

وافتعال توصيفات سياسية ، تفتقر الى الحد الأدنى المتماسك(٦) يتم اسقاطها على نحـو آلى على الشعر الفلسطينى .

ومن زاوية أخرى ، يصف أدونيس الشعر الفلسطينى بأنه «امتداد لشعر التحرر الوطنى الذى عرفه العرب طيلة النصف المـاضى من هذا القرن ، وليس شعرا ثوريا » . هو — بمعنى آخـر — « شعر احتجاج ودفــاع عن الحرية المغتصبة أو المضطهدة » . اما الثورية ، فيحققها « الشعر الذى يواكب الحركة (المقاومة الفلسطينية) ، أى يخلق معادلا ثوريا باللغة ، يفكك البنية الحضارية العربية الموروثة(٧) .

ووجه القصور المنهجى فى هذه النظرة يكشفه — اولا — واقع أن « البنية الحضارية » لأى مجتمع لا تتفكك بفعل أى معادلات لغوية ، حيث تستند اللغة و « البنيــة الحضارية » ، كلاهما ، الى بنيــة اجتماعية ، تشملهما معا . فلا تلك اللغــة ، أو « معادلها الثورى » — فى هذه الحالة — تفكيك « البنية الحضارية » ، بمعزل عن اساسها الاجتماعى المشترك . ووجه القصور المنهجى فى هذه النظـرة يكشفه — ثانيا — واقع ان الخطر الذى يهدد هؤلاء الشعراء — بل والوجـود الفلسطينى والعربى ذاته — لم يكن هو « البنية الحضارية العربيــة الموروثة » ، ولكن — تحديدا — « البنية الصهيونية الوافدة » . فالبنية العربية داخل الأرض المحتلة — بالذات — لم تكن عقبة فى وجــه « الثورية » ، بل احتضنت وأفرخت — بفعل وضعها التاريخى الخاص — كافة اشــكال المقـاومة الشعبية ، سياسيا وعسكريا وثقافيا . أى انهــا — فى هذه الحالة — مناخ ثورى ، لا يستدعى الهـدم ، وانمــا يستوجب الدعم . ولعل ما يزيد فى تحديد هذا الخطـر أن ادونيس — نفسه — يرى أن حركة المقــاومة الفلسطينية تجسد التفتح الثورى العربى على صعيد الابداع بالعمل ، حيث « مهمة المقــاومة — الثورة ان تفجر الواقع السياسى — الاقتصادى وتغيره »(٨) . وذلك يعنى — بالاشارة الى أن حـركة المقــاومة الفلسطينية لم تتوجه ، حقا ، سوى الى تفجير وتغيير الواقع الاسرائيلى ، لاالعربى — يعنى ذلك أن الشعراء الفلسطينيين لم يخطئوا بدورهم — وفقا لأدونيس وواقــع الحال — التوجه ، وتحديد وجــه الخطر الحقيقى ، لا الذهنى ، يصبح تفكيك « البنية الحضارية العربية الموروثة » من ثم — مهمة ذهنية غير ملقــاة على عاتق الشعر الفلسطينى ، المثقل بالمهام الواقعية ، وان تكن — ربما — ملقــاة على عاتق الشعر الاسرائيلى ، من أجل ترسيخ البنيــة الصهيونية الوافدة ، على اطلال العربية .

من ناحية أخرى ، يؤكد وضعية النقد الأدبى العربى المتردية ، والتى عانى منها الشعر الفلسطينى ضمن معاناة الشعر العربى كله ، ان هذا النقد قد التزم — فى بعض صوره — منهجية «مدرسية تقليدية»، فى مواجهة ظاهرة الشعر العربى الجديد ، غير التقليدية . وهى منهجية تقوم على تفتيت العمل الشعرى الى جزئيات متناثرة ، سواء على صعيد رؤية العالم ، أو كيفية تحققها ، لتتبعثر القصيدة ما بين الموقف من الزمن ، والطبيعة ، والمرأة ، والوطن ، الى الموقف من اللغة ، والرمز ، والايقاع ، والصورة ، والأسطورة ، والتراث ، الخ(٩) . تضيع الغابة — بذلك — من أجل فحص كل شجرة على حدة . ويعجز النقد عن رؤية الكلى فى القصيدة ، لانهماكه فى الجزئى والتفصيلى .

ذلك يعنى — فى تقديرنا — ان نقد الشعر العربى المعاصر يحتاج الى مراجعة نقدية منهجية شاملة ، تكون مقدمة للتوصل الى منهج علمى موضوعى ، لا يخضع لميول الناقد الفرد الذاتية الضيقة ، وانطباعاته وتأملاته الذهنية المجردة ، ورؤاه الجزئية والمدرسية التقليدية . ذلك يعنى ، ايضا ، أن ملامح الشعر الفلسطينى وقسماته لاتزال — كما ملامح الشعر العربى وقسماته — بعيدة عن التحديد النقدى الحقيقى .

وفى ذلك ، تطمح الى ان تكون هذه الدراسة مدخلا أوليا لمثل هذه القراءة النقدية للشعر الفلسطينى ، لتجد استكمالها فيما يمكن أن تثيره من حوار ، وكتابات أخرى .

اولا : رؤية العالم

١ — انقسام العالم :

تتحدد هوية العالم فى الشعر الفلسطينى المعاصر(١٠) فى انقسامه على ذاته . وهو انقسام حادث ، لا اصلى ، طارىء ، لا قديم . انقسام متعدد المستويات والأبعاد ، لكنه يقوم — فى جميع مستوياته وأبعاده — على انقسام أساسى بين المغتصب — فاعل الاغتصاب ، والمغتصب — موضع الاغتصاب . وتنتشر الانقسامات الثنائية المتضادة — انطلاقا من هذا الانقسام الأولى — لتغطى مستويات وأبعاد القصيدة . فالمنفى هو النقيض للوطن ، والاغتراب هو الحد المقابل للانتماء ، والسجن هو تهديد الحرية ، والشرطة نقيض الأطفال ، والصمت نقيض الغناء والكلام ، والذكريات والواقع ، والماضى والحاضر ،

والسلاسل والسنابل ، والأسطورة والضياع ، والصراخ والسكوت ؛ والغزاه والفرح(١١) . وقد تصاعد هذا الانقسام — منطلقا من وضعية الاحتلال الاستيطانى الاسرائيلى لفلسطين — الى حد الوضع الوجودى، الذى يسم كل تجليات الوجود الانسانى والطبيعى ، وليمتد — فى تداخله الحميم — الى مناطق التاريخ والجغرافيـــا ، خالقا معها حـــوارا مشتركا .

يكتسب العـــالم فى القصيدة — بذلك — بعـــدين متميـــزين ، متضافرين :

الأول : البعد الفلسطينى الخاص ، الذى يكشـــف عن وضعية الانسان الفلسطينى ، بما هـــو فلسطينى يخوض عبر وضع انسانى فريد فى شذوذه ، شذوذ الاستيطان الاسرائيلى نفسه . فهو اما محـــكوم بالمنافى الغريبة ، واما محكوم بالمنفى فى وطنـــه ، فيما يمتلك المهاجرون الى وطنه كافة حقوق المواطنة التى سلبت منه .

الثانى : البعد الانسانى العـــام ، الذى ينطوى على مشتركات القهر الانسانى ، فى بعديه التاريخى والجغرافى ، فى تجربة الانســـان المقهور المركبة من وضعية القهر ووضعية المقـــاومة . ومن ثم ، تصبح وجوه «أوديسيوس» و «اسكندرون» و «جوليـــــان» و «تيودراكيس» و « الفيتكونج » و « بول روبســـون » و « روما » و « بورسعيد » و « حيقوق » و « لوركا » .. مرايا تكشـــف الوجـــه الفلسطينى ، تمنحه جذوره الانسانية العميقة والمنتشرة . وينطوى الاهتداء الشعرى الى الارتبـــاط بتراث النضال الانسانى على أهمية بالغـــة فى بنـــاء القصيدة . فاذ يكشف هذا التراث عرضية الاغتصاب ، ومآله التاريخى، فانه يحـــول دون أن يتحول التفاؤل الشعرى بالمستقبل الى نوع من التفاؤل البلاغى الهش ، ليمنحه عمقه التاريخى المستند على خبرة وتراث النضـــال الانسانى .

هذا الانقسام — اذن — هو ماهية الوجـــود الانسانى ؛ وهـــو علة انهيار الفرح والاكتمال الانسانى . والحدة والمباشرة هما طبيعة هذا الانقسام ، الذى يمتد فى القصيدة بن الزمن البـــابلى الى الزمن الفلسطينى . والعلاقة الوحيدة الممكنة فى ظل هذا الانقسام علاقة مركبة تنطوى — فى آن — على القهر والاغتصاب والرفض والمقـــاومة . تقوم العلاقة على العنف والقسر النابعين من فعل الاغتصاب الطاغى ، من ناحية ، والمقـــاومة ، من ناحية أخرى . وليس ثمة حل لنفى هذه

العلاقة سوى نفي جذرها الأولى في وضع الاغتصاب ذاته ، من خلال نفي المغتصب — الفاعل ..

٢ — ملامح الوجه الاسرائيلي :

يمتد الاغتصاب المقرون بالعنف الوحشي ، ابتداء من الأرض — الوطن الى أدق المشاعر الانسانية الدفينة . تمتد وحشية الاغتصاب الى الحرية ، وبيارة البرتقال ، والماء ، والزيت ، وملح الأرغفة ، وشعاع الشمس ، والبحر ، وعتبة البيت ؛ وزهر الشرفة ، وطعم المعرفة(١٢) .

وتتحدد صورة الاسرائيلي في صورة آلة القتل الغشوم ، التي تصادر الوطن والحرية والعذوبة والحنين ، لتصبح آلية القتل كآلية التدخين . يصبح القتل هو مبرر الوجود ، وبديهيته الأولى . وهو قتل لا يعرف التفرقة بين الطفل والشيخ ، بين المرأة والرجل . كما لا يعرف الاكتفاء . فالوجود الفلسطيني — في ذاته — حافز ومبرر أولي للقتل بلا تمييز ، ولاستمرار دوران الآلة الرهيبة ، على نحو ميكانيكي . فوجود أحدهما مرهون بنفي الآخر . ونفي الآخر — لدى الاسرائيلي — هو قتله . فدوائر القهر والحصار المضروبة حول الفلسطيني — في داخل فلسطين — لا تكفي لاثبات الوجود الاسرائيلي ، كما لا يكفي سلب الفلسطيني « كل شيء » مع الابقاء على حياته ، فهذه الحياة تهديد — في ذاتها — للوجود الاسرائيلي ، بما يتعين معه اعتماد « الابادة » الجسدية أسلوبا رئيسيا في المواجهة :

— أحصدوهم دفعة واحدة
احصدوهم
. . . .
حصدوهم(١٣)

ففعل الأمر بـ « الحصد » محدد وصارم ومباشر . وجواب الأمر — على نفس النحو — محدد وصارم ومباشر ، لا يفصلهما سوى ما يسمح بالتنفيذ ، دون تمهل أو ابطاء ، حيث الآلة واحدة ، منسجمة ، بين الأمر والفعل .

تصبح البندقية — الآن — اداة وجود ، بل شرط وجود الاسرائيلي ، تتسرب داخله ، مكونة شريانه الخارجي ، ومكيفة وجوده النفسي . هي شرط وجوده ، وهي — في آن — اداة هدم وجوده الانساني العميق . فالقتل ، فيما يتوجه جسديا للفلسطيني ، يتوجه اجتماعيا ونفسيا —

اى انسانيا — للقاتل الاسرائيلى ذاته . هو فعل واحد يتمخض عن نتيجتين متلازمتين . ولا تكون النتيجة بأقل من تشويه البناء النفسى للاسرائيلى ، حيث تتغلغل الآليات النفسية للقتل ، لتصبح آلية حياتية اعتيادية ، حتى لتتكيف معها البناء النفسى للشخصية . فـ ((من يحترف القتل هناك / يقتل الحب هنا)) ، او تصبح البندقية هى وسيلة الحب الاسرائيلى ، بل ان اصول الحرب لا تسمح سوى بعشق البندقية ذاتها ، ، بما هى أداة الوجود .

وفى ظل هذا التشويه ، تصبح البندقية ، ولحظة الانتصار المجنونة ، والآلة الحربية ، والدم هى الوسيلة ، والغاية ، والحلم ، بديلا عن الزنابق البيضاء ، والشوارع المغردة ، والمنزل المضاء ، واليوم المشمس ، والطفل الباسم الذى يضحك للنهار . تنتفى انسانية الانسان ، فيما تتأكد آليته وحيوانيته ، فـ « الحزن طير أبيض لا يقرب الميدان . والجنود / يرتكبون الاثم حين يحزنون » .

وفيما تصبح الحرب — بالنسبة للاسرائيلى — اداة هدم الوجود الفلسطينى ، والعربى عامة ، تصبح — فى آن — اداة هدم أدق العلاقات الاجتماعية الانسانية فى التكوين الاسرائيلى . فلا تملك الأم — اذ يسوقون ابنها الى مكان ما فى جبهة القتال — سوى البكاء فى صمت ، فيما لا يملك الا الحلم الذى أجهضته الحرب . ولا تملك الفتيات سوى الانكسار ، انتظارا يائسا لمن لا يعودون من جبهات القتال ، أو الانكسار فى ظل البندقية الذى يقف ضد امكانية تحقق الحل تحت الحصار . ويكون أن تكتشف الفتيات « أن أغانى الحرب لا توصل صمت القلب والنجوى الى صاحبها » . « ولا تلمع » فى الأفق الا بندقية »(١٤) .

٣ — ملامح الوجه الفلسطينى :

يتشكل الوجه الفلسطينى من عدة ملامح رئيسية مشتبكة ، يوحدها مناخ القهر والمقاومة العام ، ويمايزها معا . قد تسطع حدة هذا الملمح أو ذاك ، فى هذه المرحلة — أو المجموعة الشعرية — او تلك ، فيما يتوارى ملمح آخر ، لكن الأمر لا يصل الى حد النفى ، بما يجد تفسيره فى استمرارية وضعية الفلسطينى فى ملامحها الرئيسية دون تغيير جذرى ، طوال سنوات حضور الشعر الفلسطينى المعاصر .

(أ) الصمود الفلسطينى :

فيما تأخذ ممارسات العنف الاسرائيلى — كما تتبدى فى القصائد — أشكالا فظة ، تأخذ ملامح المقاومة المتحدية أشكالها الحادة الصريحة

والمباشرة ، وخاصة فى أعمال النصف الثانى من الستينات ، متصاعدة مع تصاعد المقاومة العربية — وخاصة الفلسطينية — للاحتلال الاسرائيلى . يصبح التحدى الفلسطينى هو الوجه الآخر للعنف الاسرائيلى الفظ . وهو تحد يرفده ايمان متوحد بالأرض والشعب وحركة التاريخ الفاصلة ، ذلك الايمان العاصم من تفشى النزعات السوداوية والهروبية ، على نحو ما تبدى جليا فى مواجهة الشعر الفلسطينى لهزيمة يونيو/حزيران ١٩٦٧ ، وعلى العكس من المناخ العربى الذى كان سائدا فى ذلك الحين . فهذه المواجهة تجد التعبير عنها فى « .. ادفنوا أمواتكم وانتصبوا / .. / نحن ما ضعنا .. لكن/ من جديد قد سبكنا » ، وتجد تصعيدها الأقصى فى « كبريائى وأنا فى قيدهم/أعنف من كل جنون العجرفة » ، فيما تأخذ — فى نفس الوقت — ملمح اكتشاف ومعرفة جديدة « وعرفنا ما الذى يجعل صوت القبرة / خنجرا يلمع فى وجه الغزاه / وعرفنا ما الذى يجعل صمت المقبرة/ مهرجانا .. وبساتين حياة ! »(١٥) .

هى مقاومة شاملة يستند فيها الفلسطينى على كل العناصر والركائز المتاحة والممكنة ، فيما تمنحه هذه العناصر والركائز أقصى طاقاتها الكامنة ، ابتداء من الوطن الفلسطينى فى مكوناته الطبيعية والاجتماعية والتاريخية ، ودونما انتهاء . فبيارات البرتقال وأسراب العصافير تشتبك مع جاليليو وأيوب والكرمل والأغانى الشعبية والياسمين وتحولات الفصول . ويشتبك الجليل والقامة مع روما وبابل والسنابل وخبز الأم وقهوتها وشمس الخريف . تشتبك الأمثال والمواويل مع تموز والمسيح وإيافا وصلوات الجد ورذاذ المطر . تشتبك العناصر ، متكشفة عن جميع طاقاتها التى تستحيل الى متاريس تحد ومقاومة ، فيما يصبح التاريخ والجغرافيا والعلاقات الانسانية وحدة مندمجة متشابكة ، تستند اليها روح المقاومة والايمان بالارض والمستقبل .

ويحمل الوجه الفلسطينى — رغم شراسة القهر — ملامح الفتوة والعنفوان ، الناجمة عن مواجهة القهر بالمقاومة ، والاغتصاب بالتحدى . تلك المواجهة التى تتفجر خلالها أنبل الطاقات الانسانية الدفينة ، بما يحقق الاكتمال الانسانى القوى . وتصبح عوامل القهر والتخاذل حافزا له على اكتشاف ذاته ، وما تموج به من قوى التمرد والرفض « خيول الروم أعرفها / وأعرف قبلها أنى .. / أنا زين الشباب ، وفارس الفرسان » (١٦) ، ودافعا على الاعتصام بأرضه التى يقف عليها صلبا متباهيا بعروبته وذاته ومدينته التى تكتشف نفسها فى الحصار .

تنعدم — من ثم — التأملات الوجودية العدمية فى القصيدة الفلسطينية ، والتى كانت ملمحا رئيسيا فى الشعر العربى ، فى ذلك الحين ، فى انعدام جذورها الضرورية . لا يعنى ذلك ان **القصيدة تقدم الفلسطينى نموذجا مجردا ، لا يتداخله اى من الاحاسيس الخاصة الذاتية ، ولكنه يعنى أن هذه الأحاسيس الخاصة — الماثلة فى القصيدة — لا تحيل الى العالم الذى انتج (ما يصنع قزمان التقيا فى ظل مساء / منهوكين / وعليلين)(١٧) ، بل تحيل الى النقيض ، الى عالم من الحنو والحزن الشفيف على عدم تحقق الحب واكتماله ، دون ان يتحول الحزن على العالم الى يأس منه . انه — بمعنى آخر — انطلاق من تفتح الحياة وخصبها ، لا من فسادها الجذرى ، ومن ثم يكون الأسى ، فى افتقاد التحقق الانسانى العميق . ولا يتحول هذا الافتقاد الى مبرر لرثاء الذات والعالم ، واهدار قيمتها ، ولكنه يصبح حافزا اضافيا على الفعل الذى ينفيه ، فى نفى شروطه الأعم .**

تتوارى — اذن — مشاعر اليأس والهزيمة والضياع ، او تتقلص الى الحد الأدنى الانسانى ، فى مواجهة الامتلاء الساحق بالرفض والمقاومة والانتماء . ولكن وجودها الحى هو ما يمنح الوجه الفلسطينى انسانيته النابضة بالحياة الحقيقية ، دون ان يتحول الى نموذج زائف لانسان ذهنى مجرد . يتبدى ذلك حينا فى لحظات نفاد الصبر « انا حملنا الحزن أعواما وما طلع الصباح » ، وحينا فى لحظات الحزن والكآبة « ويحرق سمعى ذاك الصغير الحزين / عن الأرض ، والشمس ، واللاجئين ! / وعن حق شعب سليب .. وعن غاصبين / وعن أمل يرجع الروح للميتين ! » ، وحينا فى لحظات الثورة على الخمول العربى « يا أمتى !/ماذا لديك ؟ تكلمى ! ما انت أمة ؟؟ /../ يا أمتى قومى امنحى هذى الربابة / غير البراعة فى الخطابة »(١٨) . ولكن هذه الملامح تظل الاستثناء النادر للمشاعر الجارفة بالانتماء الراسخ المكين .

(ب) التحول الفلسطينى :

يتبدى الانتماء الراسخ — ضمن ما يتبدى — فى مقاومة الرحيل والسفر ، ليصبح التوحد بالتراب والصخور والأرض الفلسطينية هو شارة المقاومة والانتماء . ويصبح «الرحيل» و «السفر» شارة العجز والانفصال المفضيين الى الموت العبثى ، الى الحد الذى يصبح فيه الموت على التراب الفلسطينى نجاة وسلامة . يتحول « البقاء » — فى ذاته — الى قيمة مقاومة كبرى ، وتأكيد للوجود والوطن والذات الفلسطينيين ، فيما يتحول «السفر» و «الرحيل» الى اداة نفى

الوجود والوطن والذات . وتتوالى اناشيد «البقاء» فى تنويعاتها المختلفة، ومعناها المتكرر ، مشكلة احدى البديهيات الفلسطينية « يا صخرة صلى عليها والدى لتصون ثائر / انا لن ابيعك باللآلى / أنا لن أسافر .. لن أسافر لن اسافر » ، « يا نوح ! لا ترحل بنــا / ان الممات هناسلامة/ انا جذور لا تعيش بغير أرض / ولتكن أرضى قيامة ! » ، « وأبى قــال مرة : / الذى ماله وطن / ماله فى الثرى ضريح / ونهانى عن السفر » . وتكتمل البديهية : « وطنى ليس حقيبة / وأنا لست مسافر » (١٩) .

ولكن هذه البديهية ــ التى تأخذ شــكل احدى حقائق الوجــود الكبرى ــ ينتابها ما انتاب الوضع الفلسطينى والعربى ــ عامة ــ من تحول السبعينيات ، ليحل ــ فى القصيدة ــ الاغتراب والغربة والنسيان، والقطارات التى تمضى ، وارصفة بلا مستقبلين وياسمين ، وليــــل الزنازين الشقيقة ، والرحيل عشرين سنة(٢٠) . يتحــول «الضياع» الى أن يصبح سمة اساسية من اساسيات القصــيدة الفلسطينية ، لا تخطئها النظرة الفاحصة ، ليأخذ شكل «اكتشاف الذات فى العربات»، أو «حالة الاحتضار الطويلة » ، أو «التسكع فى ضياء العالم المشغول»، أو شكلا اكثر شمولية «انذا قشة فى مهب الضلال /../جسدى بين بين/ بلدى بين بين/وغدى سكة من رمال » ، أو شكل التساؤل « ما الذى ظل لى ؟ » ، أو الاجابة المرة « ظل لى الحصرم/من كل الحصرم .. لــم ينضج الا موتى »(٢١) . وتستحيل مكونات العــالم ــ والتى كانت تضج فيما سبق بالحيوية والعنفوان ــ الى أدوات حصار ومطاردة : بات منفرج ، السور الداكن ، رجال الشرطة ، برد الفجر ، المنشــــور السرى ، الوطن الضائع ، كلاب الصيد ، الصــياد ومدفعه الرشاش ، الحقد الهمجى ، الطلقة ، الأفق الشاسع : الدغل المنخفض ، الحرس المدنى ، أسلاك شائكة ، نصل لامع(٢٢) .

ويصبح الفلسطينى محكوما بالضياع فى الخارج ، وبالحصــار والمطاردة فى الداخل . فاذا كان «التسكع» هو الفعل المرتبط بالخارج ، فان الأفعال المرتبطة بالداخل تتراوح بين التخفى ، والخروج ، والتقلص، والانقطاع ، والركض ، والتعثر ، والسقوط ، والانهيار ، والمداهمة ، والرحيل(٢٣) . تلك الأفعال التى تكشف المسافة الشاسعة التى قطعها الوجه الفلسطينى متحولا ، فى القصيدة .

تصبح الذاكرة اداة الفعل الفلسطينى الأخيرة ، والملجأ الاخير . وتصبح الذكريات هى الحبل السرى الذى يصل بين الخارجين والوطن «نحن لا ننسى تفاصيل المدينة» ، «والذكريات تمر مثل البرق فى لحمى ،

وترجعنى اليك» ، « ولتذكرينا .. » . تصـــبح الذاكرة اداة استحضار دائم — فى الخارج — للوطن ، فى أدق تفاصيله ، او اداة تعويض عن فعل الخروج . ويحتل الوطن الذاكرة فى جباله ، وخـــرير جداوله ، والزيتون ، وحفيف الصنوبر ، وصيف الجليل ، وحيفا ، وشـــارع فى ضواحى الطـــفولة ، وعرج بن عامر ، وحقـــول أريحا ، وتأخـــذ الذاكرة شـــكل الوطن البعيد المحـــاصر بالأسلاك والجنود .

وحينما تنفلت الذاكرة الى التاريخ القـــديم ، فانهـــا تتوجـــه صوب الأندلس الضائعة ، او القرمطى الأخير الذى يوشك ان يلفـــظ آخر انفاسه . تصبح الأندلس — قرطبة — غرناطة المعادل الشعرى التـــاريخى لضـــياع الوطن ، او الفردوس العـــربى المفقود ، او المبكى المتجدد ابدا فى الذاكرة العربية ، وخاصة فى ازمنة الانهيار ، فيما يمثله من تهديد دائم بقابلية التكرار . وتظل المقـــابلة قائمة بين الانـــدلس وفلسطين ، بين يافا وقرطبة ، او ان فلسطين تاخذ — او تكرر — وجه الأندلس الضائع . وتصبح «نوافذ قرطبة» — الحلم هى المرادف للنوافذ الفلسطينية المشرعة انتظارا طويلا . ويصبح القرمطى مرادفا للفلسطينى فى مطاردة غرف التحقيق ، والتعذيب ، ورجـــال الشرطة والحـــرس المدنى ، ومحاصرا بالزمن القـــاتم . وتلقى الهـــزيمة القرمطيـــة — الفلسطينية بظلالها الداكنة على ملامح الوجه الفلسطينى المنتشرة فى القصـــيدة ، ليتحد الوجهان فى صوت واحـــد ، ينزف « منبوذا فى رمل الحسرة » ، او يضحك «مهزوما» فى الزمن القاتم(٢٤) .

يتخلص التحول الذى انتاب رؤية العـــالم فى القصيدة الفلسطينية فى تحـــول « بديهية الوطن » من تحديدها السابق «وطنى ليس حقيبة» (١٩٦٩) ، الى نقيضها المبـــاشر الصريـــح فى قصـــيدة مضيئة ، هى «الحقيبة» : «سقفها واطىء/بين جدرانها/ابد دافىء/هل اقـــول الذن انهـــا منزلى ؟ » حســـنا ، / ليس لى منـــزل غيرها /. ليس لى ! » (١٩٨١) .

(ج) جدلية الوجـــه الفلسطينى :

لا يعنى ما سبق أن التحول الذى انتاب رؤية العـــالم فى القصيدة الفلسطينية هو تحول أحادى يمكن اختزاله الى الوصف بالسلبية ، ولكنه يعنى أن هذا التحول قد استوعب الوضعية المعقدة المتشابكة ، التى وجد الفلسطينى فيها نفسه ، منذ أوائل السبعينات تقريبا ، لتختفى ســـيادة الطمح الواحـــد المهيمن على الوجه الفلســـطينى فى القصيدة ، لتحـــل

الظلال والألوان المتعددة القاسية والمتضاربة . يختلط الحلم باليأس ، والحصار بالمقاومة بالضياع بالصمود . يختلط المطر بالكوخ بالشهوة بالأفق بالكتب المقدسة بآثار القدامى بالقنابل والخنادق . يهتف الصوت الفلسطيني — في آن — « سبايا نحن في هذا الزمان الرخو .. نارى لا تموت . .محاصر بالبحر والكتب المقدسة .. ولو اننا على حجر ذبحنا لن نقــوله «نعم» .. ومن حجر سننشيء دولة العشاق .. نمشي بين قنبلتين .. نعتاد الحيــاة وشهوة لا تنتهي .. دارت علينا واستدارت. أدبرت واستدبرت .. لا .. سنصمد مثل آثار القدامى .. لن نترك الخنادق ، حتى يمر الليل .. ماذا ترى في الأفق ؟ افقا آخرا » (٢٥) . تختلط الملامح وتتشابك ، دون أن يفقد الوجه الفلسطيني تميزه القاسي الحاد ، ودون أن تفقد هذه الملامح خصوصيتها المتفردة .

أما العالم .. فمن « المحيط الى الجحيم/من الجحيم الى الخليج/ ومن اليمين الى اليمين الى الوسط/شاهدت مشنقة فقط/شاهدت مشنقة بحبل واحد من أجل مليوني عنق »(٢٦) . ويتحول العــالم الى حلقــة محكمة الحصار ، تستهدف الوجــه الفلسطيني في صميم وجوده ، فيما يصبح وجوده مرهونا بطاقاته المقاومة ، وقدرته على كسر الحصار .

رؤية العالم .. حد فاصل بين الشعر الفلسطيني والعربي . هي — على الأخص — ما يمنح الشعر الفلسطيني تمايزه الواضح ضمن الشعر العربي المعاصر ، على نحو غير قابل للاختلاط . وهــو تمايز يرتبط بالالتصاق الحميم بالوضعية الخاصــة للفلسطينيين ، ســواء داخل الأرض المحتلة (حيث يعيشون حقا على تراب الوطن التاريخي ، لكن دون مواطنة فلســطينية ، في ظــل احتلال استيطاني عنصري) ، او في خارجها (حيث افتقاد الاثنين ، والملاحقة بالتهــديد بالطرد والترحيل الى مكان غير معلوم) . هذا التمايز في الوضعية التاريخية ، وفي رؤية العالم ، هــو ما يرفد القصيدة الفلســطينية المعاصرة بامكانيات بنائية خاصــة ، تضيف الكثير للقصيدة العربيــة .

ثانيا : بنــاء العــالم

يمكننا أن نميز في بناء القصيدة الفلسطينية بين **الأدوات البنائية** التي استخدمها الشاعر الفلسطيني ، وبين **ماهية — او طبيعة — البناء**

الذى أسفر عن كيفية الاستخدام . أدوات البنـــاء هى المفردات التى تساهم فى «تكييف» القصيدة ، شعريا ، أو هى لبنات البنـــاء ، دون أن تشكل — منفردة — البناء ذاته ، فى ماهيته ، أو طبيعته . فما يشكل هذه الطبيعة ، أو المـــاهية ، هـــو السياق الكلى لجســـدل القصيدة ، الداخلى والخارجى معا .

١ — الأدوات البنـــائية :

(أ) الأدوات التراثية :

وهى ما يمكن تحديدها فى الأساطير والقصص الدينية والأغانى والقصص والأمثال الشعبية والوقائع التاريخية ، سواء الفلسطينية المحلية ، أو العربية ، أو العـــالمية . وقد انطوى اللجوء الى الأدوات التراثية على عدة ضرورات يتصدرها التأكيد على الامتـــداد التاريخى للوجود الفلسطينى على أرض فلسطين ، والتأكيد على الملامح التاريخية للشخصية الفلسطينية فى مواجهة الشخصية الصهيونية ، والتـــأكيد على حتمية الانتصار الفلسطينى (٢٧) .

ولا يجب اغفال التمييز بين نمطين فى توظيف الأدوات التراثية فى القصيدة : **الأول** ، الاشارة اليها كواقعة ، أو نتيجة ، أو عبرة ، بما لا يتحقق معها استخدام فنى لها ضمن آليـــات البنـــاء ، لتقتصر وظيفتها على الوجه الفكرى ، **الثانى** ، دمجها ، أو بعض مكوناتها ، فى بنيـــة القصيدة ، لتلعب دورا بنائيا ، مع استمرار الوجه الفكرى لها .

يمثل **النمط الأول** العديد من الأمثلة ، فهـــو النمط السائد فى توظيف الأدوات التراثية . هكذا نراه فى «نيرون مات ولم تمت روما» ، «وأنا ابن «عوليس» الذى انتظر البريد من الشمال » ، «ولكنى كنيران المجوس/ أضىء من مهدى الى لحدى » ، « وكل السبايا ببابل / عادت لها الحياة» ، « زنجار ! يا قاتلتى زنجار » ، « يانوح هبنى غصن زيتـــون »(٢٨) . فاستخدام الأداة التراثية يفضى — فى هذا النمط — الى تحديدها فى دور أداة تشبيه من الدرجـــة الأولى المباشرة ، أو دور العبرة التاريخيـــة الأخيرة المستخلصة من الحدث . انهـــا — بذلك — احالة فكرية خاطفة الى خارج القصيدة التراثى ، سرعان ما يعبرها السياق ، ليستكمل مسيرته ، دون أن تلتحم به ، أو تساهم فى توجيهه . فعلاقة الأداة بالقصيدة فكرية ، تقـــوم على الوعى الثقافى الخاص للشاعر ، والوحدة الفكرية العـــامة للقصيدة ، دون أن تتعداها الى الانتشار الشـــامل فى القصيدة ، أو تحديد مناخها . ولا يقتصر هذا الاستخدام على الأعمال الأولى للشعراء ، وانما يتعداها — بدرجات متفاوتة — الى أحـــدث

الأعمال ، بما يكشف عن احدى الاشكاليات الهـامة التى تواجه الشعر العربى المعـاصر ، لا الفلسطينى وحده : اشكالية كيفية تحقق التراث شعريا فى القصيدة .

ويمثل **النمط الثانى** عددا محددا من التجارب الشعرية ، التى تكشف عن تمثل عميق للتراث — أولا — وعن اكتشاف لكيفية استيعاب العمـل الفنى — والقصيدة بوجه خاص — له ، ثانيا . لا تصبح المفـــردة التراثية — هنا — ملصقا ، أو عظة ، كما لا تصبح نتيجة ، وانما صانعة مناخ القصيدة وحدود عالمها الايحائى . أى أنهــا تصبح عاملا بنــائيا رئيسيا ، تتعدى وجهها الفكرى ، دون أن تسقطه ، الى الانتشار فى جسد القصيدة ، ايحــاء وايقاعا وصورة ومناخا . وفى ذلك ، تصلح قصــيدة « مغنى الربابة على سطح من الطين » لسميح القاسم ، و «أمثـــال» لتوفيق زياد شاهدا على توظيف التراث الشعبى الفلسطينى فى القصيدة، و « نشيد بنـــات طروادة » من قصيدة « نشيد الرجال » لمحمود درويش شـاهدا مماثلا من التراث اليونانى القـديم ، و «مراثى سميح القاسم» شـاهدا من التراث التوراتى ، الخ . تكمن قيمـــة هذه النمـــاذج — وغيرها — فى انهــا تكشف استيعاب القصيدة للمفــردات التراثيـــة المختلفة ، الى الحد الذى تفقد فيه المفردة استقلالها التراثى الذاتى ، لتصبح عضوا ملتحما فى جسد القصيدة ، فاعلا فى تكييفها ، ومتحــولا بفعلها ، حتى ليصبح فصلها عن القصيدة بمثابة هدم للقصيدة ذاتها ، بما المفردة التراثية قد أصبحت — فى هذه الحالة — أداة بنائية ، تشكل — فى تفاعلها مع المفردات والعناصر المعاصرة والراهنة عالم القصيدة. وهو تفاعل يضيف — بدوره — إلى المفردة ما لم تتضمنه فى صورتها الأصلية .

(ب) التـــداعى :

ويمثل أحد الأساسات التحتية فى بنــاء القصيدة الفلسطينية ، وخاصة اذا ما تجاوزنا الأعمال الأولى ، التى تمثل المواجهة الانفعالية المباشرة مع العالم ، والتناقض بين طرفين أحاديين ، محددين فى صرامة . وهـــو شارة على اكتشاف الأبعــاد الباطنة فى الذات والعـــالم ، ليتخذا — الذات والعالم — وضعا مركبا فى القصيدة ، ووجودا متعددا . فهو ينطوى على تكثيف تعدد وجوه وأبعـــاد العـــالم فى وحدة ، تعيـد العلاقة العضوية بين ما قد يبدو متنافرا أو متضادا ، لتحل وحدة العالم وتركيبيته ، بديلا عن جزئيته وأحاديته (يجيئون ، ابوابنا البحـــر ، فاجأنا مطر . لا الــه سوى الله . فاجأنا مطر ورصاص . هنا الأرض

ســجادة ، والحقائب غربة !) (٢٩) . يصبح العالم امكانية تتفجر بالاحتمالات المتعددة ، فتتكشف وقائع التاريخ القــديم عن معــاصرة ، ليسترد التاريخ وحدته الطبيعية ، وتتكشف الاشياء عن طواعية التحول لتسترد حيويتها المفقودة ، محكومة بفعالية الخيال والذاكــرة ، التى تستدعى الأشــياء من مكامنها البعيدة ، لتخلع عنها سكونيتها الموروثة ، لتخلع عليها طاقة الصيرورة الأبدية ، لتوحدها ــ من ثم ــ فى ســياق جديد كلى ينتظم العــالم .

تصبح الصورة الشعرية هى تحقق الحرية فى الانتقال بين الأزمان، أو توحيدها ، أو تكثيفها فى زمن جديد ، هو زمن القصيدة ، الذى يستوعب المــاضى والحاضر والمستقبل فى حاضر القصيدة ، ليصــبح «المتنبى» معاصرا ، «يتسلل بأحزانه الى المقهى الكبير» ، ويتم التوحيد بين «وجه غرناطة » ويافا ، بين القرمطى الأخير والفلسطينى . وتصبح الصــورة الشعرية هى تحقق التداخل الحميم بين أشياء العــالم ، وتحولهــا ، وفعاليتها الدائمة (هل تركت الباب مفتوحا ؟ لكى أقفز من جلــدى الى اول عصفور مادى ، واحتج على الآفاق : كلا ! (٣٠) . وتفقد الأشياء طبيعتها السكونية ، وعلاقاتها الأحادية ، لتكتسب ــ فى القصيدة ــ طبيعة مركبة وعلاقات منتشرة ، لاتستجيب لقواعد أى منطق سوى منطق الخيــال القــادر على تفجير الايحاء ، من خــلال المزج بين المتبــاعد والمتنافر ، ليتخلق مناخ القصيدة الخاص .

واذ تكتسب اشياء العــالم وكائناته ــ فى القصيدة ــ طابعــا ايحائيا ورمزيا ، فانها تصبح مرهونة بالقصيدة ــ ذاتهــا ــ لا بوجودها الخارجى ، اى مرهونة بما يعطيه الخيــال لهــا من وجود ينطــوى على شبكة علاقات خاصة . وتصبح القصيدة ــ بذلك ــ منــاخا من الايحاءات المتداعية ، المستند على الخيالى ، لا الذهنى ، الحدسى ، لا الحسى .

(جـ) التحــاور :

وهو احد الادوات التى اثار استخدامها فى القصيدة الفلسطينية ــ بل والعربية ، بصورة عامة ــ سوء فهم او تقــدير لدى الكثيرين ممن اهتموا برصدها . ينبع سوء الفهم او التقدير من الخلط بين «التحاور» و «الحــوار» ، بين الفعل الداخلى الذى لا يتخطى الذات ، والفعــل الخارجى القــائم على العلاقة بين الذات والآخر . ففيما يمثل «التحاور» فعلا داخليا ، اشبه بالحديث المتردد داخل الذات ، كالصوت والصدى ،

يمثل «الحوار» فعلا خارجيا تديره الذات مع الآخر ، بما يفترض تمايز أطراف الحوار بنائيا ومعنويا .

فالتحاور — هنا — اداة لكشف الذاتي الداخلي ، في ابعاده الدفينة ، اداة لاضاءة مناطق الظل غير المباشرة في الشخصية . انه — في هذه الحالة — شبيه بـ «المونولوج» الداخلي ، الذي يستكمل فعالية التداعي ، فيستكمل بناء الشخصية المفردة ، يصبح بعدا جديدا لنفس الصوت المفرد في القصيدة ، او استكمالا له ، دون ان يتحول الى صوت مستقل («تشبهين الهوية حين اكون غريبا/تشبهين الهوية . / — ليس قلبي قرنفلة / ليس جسمي حقلا / — ما تكونين ؟ هل انت احلى النساء واحلى المدن/ — الذي يتناسل فوق السفن)(٣١) .

فالشكل الخارجي للقصيدة — في هذه الحالة — يتقمص شكل الحوار القائم بين طرفين ، أو أطراف متعددة ؛ لكنه يقوم فعليا على التحاور بين الصوت الخارجي العام للشاعر ، الصوت العلني الذي يتوجه به للخارج ، وبين الصوت الداخلي الخاص به ، الذي ينطوي على الهواجس والخواطر والأحاسيس والأفكار المقابلة لما يجري في الصوت الخارجي .

يحقق « التحاور » في القصيدة نتيجتين رئيسيتين : **الأولى ، بنائية** ، حيث تنكسر أحادية بناء الصوت ، فتتكشف مناطقه المضيئة والظليلة معا ، ويكتسب عمقا وبعدا جديدين ، لتتجلى رؤية الشاعر للعالم وللذات في خباياها الدفينة . **الثانية ، معنوية** ، يتحقق عبرها تعميق شعور القارئ — والمتلقي عامة — بما ينطوي عليه الصوت الخارجي من رؤى .

يعني ذلك أن دخول « التحاور » الى القصيدة الفلسطينية هو بمثابة اضافة متميزة لها ، بنائيا ومعنويا . فلم يعد الصوت الانساني — كما كان في الأعمال الأولى — أحاديا ، مباشرا ، خارجيا ، وانما تحققت له كثافته وتعدده الوجوديان . ولم يعد العالم خارجيا ، يتخذ وضعا وحالة ثابتين ، عدائيين غالبا ، وانما امتد العالم الى داخل الوجود الانساني ، متحولا ابدا ، ومحولا معه ملامح الوجه الفلسطيني .

ولكن هل تسمح هذه الاضافة — والتي تمتد الى الشعر العربي — باضفاء صفات « التركيبية » « والدرامية » على القصيدة الفلسطينية المعاصرة ، على نحو ما يذهب اليه البعض ؟ (٣٢) .

الاجابة على هذا السؤال مرهونة بتحديد طبيعة البناء في القصيدة ، وتحديد ماهية « التركيبية » و « الدرامية » .

٢ ـ طبيعـة البنـاء :

(أ) الصـوت المفـرد :

يسيطر « الصوت الواحد » على القصيدة الفلسطينية المعاصرة . هو صوت الشاعر المفرد ، الذى يصبح فى القصيدة مركز العالم ، فيما يحتفظ بمسافة فاصلة عنه فى آن . فليس « تيار الوعى » ، أو « المونولوج » ، الذى يمتد فى العديد من القصائد ـ وخاصة الأخيرة ـ هو ما يقيم صوتا مقابلا لصوت الشاعر الذى يفتتح القصيدة وينهيها ، حيث « المونولوج » ـ فى نهاية الأمر ـ استكمال لصوت الشاعر ، وأحد تنويعاته . كما أن تقمص الشاعر لشخصية أخرى ـ فى القصيدة ـ لا يعنى اضافة صوت مختلف للصوت الأساسى ، حيث يتسم هذا التقمص ـ غالبا ـ بالتجريدية الزائدة ، والفكرية والأحادية ، فيما يتسم بناء الصوت الأساسى بالعينية ، والشمولية . فالتقمص ـ فى هذه الحالة ـ لا يتبنى من الشخصية سوى موقفها الفكرى ، أو الأيديولوجى ، المقابل لموقف الشاعر ـ الصوت الأساسى ، دون وعى بأن اكتمال بناء الشخصية ـ الصوت يفترض شموليته ، حيث « الفكرى » لا يمثل سوى بعد واحد ضمن أبعاد متعددة ، تعطى الشخصية ـ الصوت اكتمالها القادر على خلق حوار متكافىء ـ فعليا ـ داخل القصيدة . يصبح الحوار ـ بدون ذلك ـ حوارا من طرف واحد ـ تقريبا ـ أى ليس حوارا ، حيث يمتلك الصوت الأساسى وجودا ساحقا طاغيا ـ فكريا وبنائيا ـ فيما يتقلص الصوت الآخر المفترض الى مجرد « فكرة » مجردة .

ومن ناحية أخرى ، فان بناء الصوت الآخر يفترض ـ أيضا ـ استقلاله البنيوى على صعيد معجم اللغة والصورة الشعرية والعلاقات اللغوية والايقاع ، أو فى الحد الأدنى تمايزه عن الصوت الأساسى . ولكن واقع القصيدة ، يقدم كيفية واحدة فى البناء ، ممتدة على طول القصيدة ، سواء كانت الجملة الشعرية تخص الصوت الأساسى المباشر ، أو « المونولوج » الداخلى ، أو ما يفترض أنه صوت آخر ، هى الكيفية العامة للشاعر ـ صاحب القصيدة ـ فى البناء ، دون الحد الأدنى من التغير البنائى (٣٣) . وهو تغير كان من المفترض أن يتم لدى مجرد الانتقال من مستوى لآخر داخل الصوت الواحد ، من المستوى العلنى المباشر الى مستوى الشعور الداخلى .

لا يتحقق ـ اذن فى القصيدة سوى الصوت الأساسى للشاعر . أما ما قد يبدو ـ أحيانا ـ على أنه أصوات أخرى ، فليس فى حقيقة

الأمر غير تنويعات داخلية لنفس الصوت ، او اشارات خارجية هامشية، تتحدد وظيفتها — فقط — في التأكيد الفكرى — غالبا — على الصوت الأساسي(٢٤) .

ويتحقق الصوت الشعرى مستعيرا صوت الشاهد الذى يكشف المخبوء الراهن ، و صوت النبي الذى يكشف المخبوء القادم ، أو صوت المحرض الذي يستثير على الفعل ، او صوت القاضي الذي يحكم بالبراءة أو الادانة ، او صوت المغترب الذى يرثي فساد العالم . وأحيانا ما تندمج هذه الأصوات — جميعا — في صوت واحد ، صوت الشاعر ، والذى يطلق في وجه العالم كلمته الشاملة(٢٥) .

ذلك يعني أن تغير ضمير المتكلم من «انا » او « انني » الى «نحن» او « اننا » لا يعني انتقالا من صوت الى آخر ، ولكنه يعني — فقط — انتقالا من تعبير فردى مباشر الى تعبير فردي يأخذ شكلا جمعيا ، على النحو الذي يصل به الى مجرد تغيير في الضمائر دون تغير في الرؤية والبناء ، اى أن « نحن » — في هذه الحالة — ليست سوى « انا » الموشاة بالجمعية ، بالقدر اللغوى الذى يسمح به — فقط — ضمير الجمع للمتكلم .

ذلك يشير الى أن الـ « انا » هي الذات الوحيدة التي تمتلك حضورا فعليا في القصيدة . اما « الانوات » الأخرى ، فهي اما مغيبة في « الأنا » الرئيسية ، او في التجريدية النافية للملامح ، واما ان حضورها مرهون بـ « الأنا » الرئيسية ، اى مدى افصاح هذه « الأنا » عنها ، ومن خلالها .

ويتراوح الصوت المنفرد ، المعبر عن « الأنا » بين ان يقدم (ليدبن من حجر وزعتر / هذا النشيد) ، وان يحكى (ومن المحيط الى الخليج، من الخليج الى المحيط / كانوا يعدون الرماح) ، وان يصف (احمد الآن الرهينة) ، وان يستنطق (انا احمد العربي — قال / انا الرصاص البرتقال الذكريات) ، وان يرثى (وله انحناءات الخريف / له وصايا البرتقال) ، وان يحرض (يا ايها الولد المكرس للندى / قاوم !) ، وان يكشف الراهن (فارى العواصم كلها زبدا) ، وان يكشف القادم (جلدى عباءة كل فلاح سيأتى من حقول التبغ كي يلغى العواصم) ، او يتساءل في دهشة الاكتشاف (كيف سكنتنا عشرين عاما واختفيت) .(٣٦) ولكنه يظل — في جميع هذه التراوحات — الصوت المنفرد المواجه العالم ، مستقلا عنه ، وفاعلا فيه ، في آن(٣٧) .

يصبح الصوت المفرد ــ « الأنا » ــ مركز العالم فى القصيدة ، وفعاليته الايجابية . أما فعالية العالم ــ السلبية غالبا ــ فانها ــ ايضا ــ محكومة به ، مشدودة اليه ، أو ان سلبيتها تتحقق ــ بوصفها كذلك ، فقط ــ من خلال ما تضفيه عليها الذات من سلبية .

ولكن فعالية الذات فى العالم ــ برغم كون الذات مركز العالم ــ تتحقق عبر انفصالها عنه . اى ان الفعل يتم عبر انفصال الفاعل عن المفعول به ، وليس عبر ارتباطهما . فانفعال التقديم والحكى والوصف والاستنطاق ، الخ ، تنطوى ــ فى ذاتها ــ على تلك المسافة الفاصلة بين الفاعل والمفعول به ، برغم تحقق الفعل ذاته .

ينفصل ــ اذن ــ صوت القصيدة عن عالمها ، فهو لا يندمج فى العالم ، اذ العالم تغلب عليه السلبية ، وحركته لا تتناغم مع ايقاع الحركة الشاملة ، ولكنها موازية لها ، أو متعاكسة معها ، ومنفصلة عنها فى جميع الحالات . وتصبح فعالية الصوت المفرد فى القصيدة فعالية « كلامية » ، لا تشتبك مع العالم من اجل تحويله الفعلى ، وانما تكتفى بعلاقة التوازى او التعاكس المنفصلة عنه ، فلا يتبقى سوى الكلام فى مواجهة العالم(٢٨) .

ذلك يعنى ان ما يسوقه البعض من حديث عن « الدرامية » و « تعدد الأصوات » فى القصيدة لا يعدو ان يكون اسقاطا للتصور الذهنى على القصيدة ، فيما يتناقى واقع القصيدة مع هذا التصور . فتعدد الأصوات يفترض ــ بالبديهة ــ تحقق اكتمال اصوات شعرية فى القصيدة ، بما ينطوى على تمايز ــ بحكم التعدد والاكتمال معا ــ فى كيفيات بناء كل صوت ، فى استقلاله وجدله مع الأصوات الأخرى ، دون ان تتحول هذه الأصوات الى « شخصيات » مسرحية ، ودون ان تظل ــ كما هو الحال الآن ــ مجرد أصداء وترديدات شاحبة للصوت المنفرد بالقصيدة . كما تفترض الدرامية جدلا ما بين اطراف متحققة ذاتيا فى القصيدة ، على نحو متمايز ، من خلال تمايز ــ وليس انفصال ــ كل طرف ، بنائيا ، فى جدله مع الأطراف الأخرى .

وفى ذلك ، لا يجب اغفال ضرورة التمييز بين طبيعة بناء الصوت فى القصيدة ، وطبيعة بناء القصيدة ذاتها : ككل ، حيث ينطوى بناء القصيدة على عناصر اشمل من الصوت . فالصوت المنفرد فى القصيدة مركب ، متعدد الأبعاد ، متعدد الأعماق ، فيما بناء القصيدة منفرد ، أحادى البعد ، أحادى العمق . اى ان كثافة ورحابة القصيدة تكمنان

فى كثافة ورحابة صـــوتها الأساسى يمنح القصيدة الفلسطينية هويتها المتميزة .

(ب) الغنائيـــة :

ان تحقق الذات ـــ الأنا فى القصيدة يقوم على استيعاب العالم ـــ الموضوع ، وتحويله الى موضـــوع تجربتها الخاصـــة ، أى تحـــويل « الموضوعى » الى « ذاتى » ، كاشفا ـــ من خلاله ـــ الذات فى ايقاعاتها الشعورية المتحولة ، بحيث يصـــبح العالم ـــ الموضوع مناسـبة من مناسبات الذات ـــ الأنا ، اى أن العالم يتم الكشف عنه ـــ فقط ـــ من خلال موقف الـــ « أنا » منه ، من خلال المعاناة الشخصية ، والجيشان الداخلى المنفعل به ، لا من خلال وجوده الخاص المستقل عن « الأنا » . هنا تتحول « الأرض » الى حبيبة أو عشيقة او أم أو اخت ، تتحول ـــ فى جميع الحالات ـــ الى امرأة(٣٩) ، لتكون قابلة لتكوين عـــلاقة حميمة معها ، علاقة عضوية ، لتندمج ـــ بذلك ـــ فى داخلية الشاعر ، فتصبح شأنا ذاتيا دفينا ، تكشف ـــ فى تحققها فى القصيدة ـــ عن ذاتية الشاعر ، لا ذاتيتها الخارجية الخاصـــة . وابتداء من تكوين ملامحها المحـــددة ، كامرأة ، وماهية العلاقة التى تربطها بالشاعر ، وتحولات هذه الملامح والعلاقة ، فانها مرهونة ـــ فى وجودها العميق ـــ بذات الشـــاعر ، وتكوينه ، وتحولاته . هنا ، « يقف المعنى وســـط قضيته ، ويتنقل بين ابعادها حاملا صورته فى الأساس ، المنعكسة على جسد الحبيبة الغائبة دائما »(٤٠) ، الحاضرة ـــ فقط ـــ كمناسبة للتحقق الشعرى للذات .

تصبح القصيدة مرهونة بالحركة الذاتية الداخليـــة للشاعر ، فى اطرادها أو تقلبها ، فى جيشـــانها أو صـــفوها ، فى ايقاعها الهادىء المتسلسل أو الصاخب المتفجر . وهى حـــركة تتحقق ـــ فى أوضـــح تمثلاتها ـــ من خـــلال بناء الصورة والموســـيقى ، وتراكب التنويعات المتعددة لصوت القصـــيدة .

وفى ذلك ، يمكن تمييز انتقالة نوعية فى كيفية البناء انتابت القصيدة الفلسطينية لتأخذ وضعها الراهن . ففى الأعمال الأولى ـــ حتى أوائل السبعينيات ، تقريبا ـــ كانت القصيدة محكومة بالأحادية : الصـــورة العارية الصريحة ، المباشرة ، التى تكشف أوليتها الشعرية عن أوليـــة الشعور المتحدى المقاوم . فالصـــورة تعبير مباشر عن الموقف النفسى والسياسى المحدد ، تنطوى حينا على الشـــعار ، وحينا على المقولة ، وحينا على الموعظة ، وحينا على الخبرة المعرفية ، وحينا على التهليلة

الحماســـية . ولكنها ـــ فى جميع الحالات ـــ تنطوى على الوضـــوح ، والتشبيهات والاستعارات الأولية ، حيث لا تناقض فى تكوين الصـــورة داخليا ، لا تركيب ، وانما السلاسة المشحونة بروح التحدى العالية ، والتحريضية المباشرة ، والايقاع الرنان ، فى انتظام التفعيلات ، وقصر الأبيات ، والتزام القافيـــة المتراوحة ، والوقفات المتفاوتة ، وتناوب صوتيات حرفية ولفظية خاصة ، تحول القصيدة الى اندفاعة صـــوتية عنيفة ومباشرة ، تتجاوب مع حماســـية المرحلة ، وضرورات الالقـــاء التقليدية . يصبح الايقاع فعالية تحريض وتواصل حماسى ، منذ البيت الأول ، حتى البيت الأخير ، الذى تتصاعد فيه كافة الطاقات ، دائمة على الحركة والفعـــل .

تتبدد هذه الأحادية ـــ رويدا ـــ فى اكتشاف تعـــدد أبعاد الذات والعالم . يتكشف العـــالم الداخلى الذاتى عن اختلاط الحلم واليأس وشهوة الحياة والموت والأسى والفرحة العابرة . وتتكشف الصورة عن التناقض والمفارقة واختلاط مكوناتها ، ليصبح كل شىء احتمالا ، لا يقينا، وممكنا ، لا حتميا : (كانت صنوبره تجعل الله اقرب / وكانت صنوبرة تجعل الجرح كوكب / ولكانت صنوبرة تنجب الأنبياء) ، (قالت مريا : ســـأهديك غرفة نومى / فقلت : ستأهديك زنزانتى يامريا) ، (فى زمن الدخان يضىء تفاح المدينة / تنزل الرؤيا الى الجدران) ، (واحضر ـــ من وراء الشىء عبر الشىء احضر ملء قبلتها على مرأى من النسيان)(٤١). تفقد الصورة امكانيتها التعبيرية المباشرة فى الايحاء والايماء والاشارة ، وتصبح مهمتها لابلورة موقف او التحريض عليه ، ولكن المساهمة فى خلق المناخ الكلى للقصيدة ، المتعدد الألوان والظـــلال . وتتكاثف صوتيات القصيدة ، مضيفة الى قدراتها تنويعات جديدة من الايقـــاع النثرى ، والتدوير ، والوحدات الموسيقية المركبة من تفعيلات مختلفة ، مضيفة علاقة مركبة بين هذه القدرات فى القصيدة الواحـــدة ، تحكمها الحركة الذاتية للشـــاعر ، وتوافق هـــذه القدرات فى تكوين المنـــاخ الايقاعى للقصيدة . تتوحد فى عالم القصـــيدة الايقـــاعات المرتفعة للأناشـــيد والتهاليل ، والايقاعات الخافتـــة ـــ النثرية أحيـــانا ـــ للتأمل الداخلى والأحزان المراودة ، والايقاعات المتكسرة للتوتر المرتبك البـــاحث عن خلاص ، والايقاعات المنسابة الصريحة للصـــفاء الداخلى الشفيف . لا تتالى هذه التنويعات الايقاعية وفقا لمخطط محسوب ، لكنها تتراكب متقدمة وفقا لحركة الشعور الداخلى وشكل اندفاعاته ، وفقـــا لحركة التداعى التى تحكم التتالى المعين للصـــور والأبيات والمقاطع ، بحيث

يصبح هذا التراكب والتتالى بلورة شعرية متحققة للتراكب والتتالى الداخليين عند الشاعر .

لا يعنى ذلك أن الوجود الموضوعى للعالم ملغى ، أو منفى ، فى القصيدة الفلسطينية ، ولكنه يعنى أن هذا الوجود القائم يتخذ شكلا خاصا ، بعد ان تحولت موضوعيته الخارجية الى ذاتية داخلية عند الشاعر ، تستجيب لتحولات وتقلبات الشعور الداخلى . انها — فى هذه الحالة — « موضوعية ذاتية » ، ان صح التعبير .

ولعل ما يفصل هذه « الموضوعية الذاتية » عن اشكال الغنائيات الأخرى — كما عند صلاح عبد الصبور وبلند الحيدرى ، مثلا — انها تستند الى تمثل الشاعر العميق لمنجزات الوعى العلمى للعالم ، فتصبح استجابة الانفعالية لمجريات العالم الموضوعى مرتبطة جدليا بهذا التمثل ، اى محكومة — نسبيا — بهذا الوعى فى فوراناتها وانفلاتاتها ، بما يعصمها من « الذاتية — الذاتية » ، التى تبدأ من الوعى الذاتى الزائف للعالم ، وتنتهى — فى القصيدة — بذاتية مركبة ، لتصبح القصيدة — من خلالها — غنائية ، من حيث المصطلح ، وبكائية مرثية للذات والعالم ، من حيث الرؤية .

ثالثا : وحدة القصيدة

لم يكن صدفة تدرية ان انفجر الشعر الفلسطينى المعاصر مع انفجار المقاومة الشعبية والنظامية السياسية والمسلحة فى أعقاب يونيو/حزيران ١٩٦٧ . فقد فجرت هذه المقاومة — فى ذلك الحين — طاقات هائلة مكبوتة ، وكشفت دوربا ومسالك جديدة ، والهمت الوعى العربى رؤى التحدى والمقاومة واكتشاف الذات . وفى ذلك الحين ، كانت البندقية هى الطريق الوحيد .

نهض الشعر الفلسطينى — اذن — مكللا بالتفاؤل الشاسع ، والحماسة الفياضة ، والتحدى المتباهى ، والشعور الطاغى بالقوة والرسوخ ، والايمان الجذرى بالانتصار . تلك كانت حدود العالم الواضحة ، كما شمس الظهيرة . تنتفى الظلال فى وضوح القضية والطريق . وتصبح انشودة المقاومة هى اللحن الأساسى المتردد من قصيدة لأخرى ، حيث الانتماء العضوى للأرض هو العلاقة الوحيدة ، وحيث الالتحام العضوى بالشعب هو الشرط الوحيد ، وحيث المقاومة هى الفعل الوحيد . ولا يتوسط الابيض والأسود اى درجات لونية أخرى .

وكان صوت الشاعر الفلسطيني ينفجر وسط الساحات ، مباشرا، بسيطا في بساطة الجمهور واضحا في وضوح القضية ، مستقيما كما الطريق ، محرضا على « الفعل الوحيد » . وفي سخونة المواجهة يعثر الصوت على ذاته متوحدا ، فلا داخل وخارج ، وانما يندفع الصوت في نسق واحد الى الخارج ، حيث الداخل والخارج متوحدان في قضية واحدة ، وحيث الخارج - بما هو الفاعل وساحة الفعل - هو طرف العلاقة المباشرة مع صوت القصيدة . وهي علاقة تقوم على الخطاب ، لا الحوار ، فيما ينتفي التحاور الداخلي في الصوت ، بما هو متوحد مع ذاته ، دون انقسام .

ويفرض «الخطاب» الاستناد على طاقات الخطابة الشعرية المستثيرة والحافزة ، طاقات التوصيل المباشر لجمهور متأهب ، طاقات التواصل بين ذات الشاعر وذات الجمهور . فالقصيدة - في هذه الحالة - انفعال مباشر بالقضية ، يتوجه صوب تحقيق فعل مباشر لصالح القضية ، حيث القضية شأن داخلي خاص بذات الشاعر وذات الجمهور ، وحيث الخطاب الشعري هو العلاقة بين ذاتين ، ذات فردية - الشاعر - تتبنى وتغنى الهم الجمعي المتحول الى ذاتي ، وذات جمعية - الجمهور - تتوحد عبرها الهموم الذاتية المتفرقة ، المتحولة الى جمعي .

تحقق قصيدة هذه المرحلة وحدتها الشاملة عبر مرتكزين : **الأول** ، وحدتها مع العالم ، المتحققة من خلال وحدة طبيعة رؤية العالم المشتركة بين القصيدة والوعي العام السائد لدى المثقفين العرب - وخاصة الفلسطينيين - في ذلك الحين ، وبالذات الوعي السياسي الذي كانت تستند اليه تنظيمات المقاومة . **والثاني** ، وحدتها الداخلية ، واتساق سياقها الرؤيوي والبنائي . وهي وحدة تقوم على الرؤية التفاؤلية للعالم .

ولكن هذه الرؤية يتنابها التخلخل التدريجي ، الذي ينتهي بها الى وضعيتها الراهنة . فقد تخلخلت اوضاع المقاومة الفلسطينية ذاتها - والعربية ، عموما - حوالي عام ١٩٧٠ ، ليصبح التساؤل الاليم هو الوجه الآخر لليقين شبه الديني ، والحصار والمطاردة الوجه الآخر للقبول والحرية ، والتشتت الوجه الآخر للوحدة الراسخة . كان زمن الحصار ، فالانكسار ، قد بدأ ايقاعه الحثيث . [٤]

ورويدا ، ينقسم الصوت الشعري - في القصيدة - على ذاته ، في ظل عالم تكتنفه الشكوك والوساوس ، ووضع متأرجح لا يستقر .

وزيدا ، يحل — فى القصيدة — التساؤل والاغتراب والشعور بالمطاردة والهوان والضياع . يتكشف العالم عن تركيبيته وابعاده وظلاله . يتكشف عن رماديته(٤٢) المركبة من الابيض والاسود . يصبح التفاؤل سؤالا ، والذات ضياعا ، والارض ذكرى ، والحماسة مناسبة ، وبيروت هى الخيمة الأخيرة . يتوارى فعل المقاومة ، ليحل فعل التأمل الأليم .

وبانكشاف العالم عن تركيبيته ، ينقسم الصوت الشعرى على ذاته ، ويفتد وحدته المصمتة السابقة ، وينتابه الرمادى . فهو يواجه العالم مباشرا ، حينا ، وحينا ، يواجه ذاته ويتأملها فى علاقتها بالعالم . تتحول الخطابة — هنا — الى محاورة بين التنويعات المختلفة للصوت الشعرى المتأرجح بين الخطاب والتداعى الداخلى ، حيث انفصام التوحد السابق بين الخارج والداخل .

هذا الوضع المتأزم المكبوت — والذى لا يشى بالانفراج الا فى الحلم — هو ما يفجر البساطة السابقة الى توتر مشحون بالتناقض والمفارقة والقلق والتركيب فى الصورة ، والايقاع ، والعلاقات اللغوية والبنائية . تختلط العناصر وتتشابك ، وتنفجر العلاقات عن منطقية ملغمة بالمفاجأة ، وتتكشف الأشياء عن حيوية التحولات المتناقضة والمتصارعة . تدخل القصيدة ايقاعات جديدة ، متضافرة مع القائمة ، متكاثفة كثافة العالم الداخلى للشاعر . تدخلها « النثرية الايقاعية » ، فتمنح التأمل الذاتى اساسه الموسيقى الركين .

القصيدة — فى هذه الحالة — انفعال بالوضع المأساوى فى العالم ، يتوجه صوب اكتشاف ابعاده — ذاتيا — حيث يرتب هذا الوضع وضعا مأساويا للذات ، فيتحول وضع العالم — بذلك — الى وضع ذاتى داخلى متأزم ، يبحث عن مخرج ، فلا يجده سوى فى الداخل أيضا ، فى الذكريات والأحلام .

تتحقق الوحدة الشاملة للقصيدة الفلسطينية عبر عدة مرتكزات :

١ — ان الخيوط الاساسية التى تنتظم رؤية العالم تمتد منذ الاعمال الأولى ، حتى الأخيرة ، دون نفى أو استبعاد ، وانما مع التحول الذى ينتاب كل خيط ، وتغير وضعه وثقله النسبى فى علاقاته بالخيوط الأخرى . ذلك ينطوى — بالضرورة — على تحول العلاقات الداخلية فى بنية العالم ، والتى تشد هذه الخيوط ضمن جدلية تنتظم كافة مستويات القصيدة . ذلك يعنى — ايضا — أن التحولات التى جرت على صعيد رؤية العالم فى القصيدة استندت ، فيما استندت ، على

بعض الخيوط التى كانت متخفية فى القصيدة ــ فى مرحلتها الأولى ــ بشكل جنينى لتتطور ــ رويدا ــ متكشفة ، فى مرحلة لاحقة عن اكتمالها وأساسيتها لتسم المرحلة بميسمها الخاص ، فيما توارث ــ نسبيا ــ خيوط أخرى كانت لها السيادة ، فيما قبل .

٢ ــ ان كيفية التحول فى رؤية العالم هذه ، واتجاهه ، يجدان تفسيرهما فى كيفية تحول الوضعية الفلسطينية ، واتجاهه ، من ناحية ، واتجاه تحول البنية الذهنية للمثقف الفلسطينى ، والعربى عامة ، من ناحية ثانية .. ومن هنا ، كان اتساق التحول ، وعضويته ، وشموليته .

٣ ــ ان عناصر البناء الأولى فى القصيدة لا تنقطع لدى التحول ، وانما تكتسب سمتين اضافيتين : قابليتها للتحول ــ فى ذاتها ــ ضمن القصيدة ، وتوافقها مع العناصر الجديدة الطارئة . وهكذا ، فان انقسام الصوت الشعرى على ذاته قد استوعب العناصر الاولى ، فيما خلق عناصر جديدة تستجيب لمتطلبات بنائه ، لتتكامل القصيدة ــ فى ذاتها ــ بنائيا ــ وتتكامل فى تطورها ــ تاريخيا .

٤ ــ ان البناء الشعرى فى القصيدة ليس فاقدا للدلالة ، وانما يساهم بدوره فى تكوين المناخ الكلى للقصيدة . فأحادية الصوت والغنائية تشيران الى وضعية فى العالم ، ورؤية له . والتحول من الصوت المنفرد بذاته الى الصوت المنقسم على ذاته ، والتحول من الغنائية الخارجية الى الغنائية المركبة ، يشيران الى تحول فى الوضعية والرؤية .

٥ ــ اننا ــ فيما يمكن تحديد ملامح عامة ومشتركة للصوت الشعرى فى القصيدة العربية ، عموميا ، فان ملامح الصوت الشعرى فى القصيدة الفلسطينية تمثل خصوصية ضمن هذه العمومية ، سواء فى صورته الحالية ، أو فى بداياته الأولى . فالمناخ الفلسطينى ــ حياة وقضية وطبيعة وتاريخا ــ مطبوع بعمق فى هذه الملامح ، ليتوحد الصوت مع فلسطينيته العربية .

ولم يكن ما سبق سوى مدخل لقراءة القصيدة الفلسطينية . أما القصيدة ذاتها ، فهى عرس مأساوى لا ينتهى ، لا يصل الحبيب الى الحبيب ، الا شهيدا أو شريد .

الهـــوامش :

(١) لا يعنى ذلك ــ كما هو واضـــح ــ أن الشعر لا ينطوى على فعـــالية سياسية ، بل يعنى أن النقد الادبى ــ بما هـــو كذلك ــ يجب أن يتوجه ــ حيث كل فعل انسانى هـــو ، فى خاتمة المطاف ، فعل سياسى ــ الى التمييز ، وليس الفصل، بين الفعاليات الانسانية المختلفة والمتشابكة ، رغم وحدتهـــا العامة ، وبحث الاعمـــال الادبية فيما يمايزها ــ كفعالية نوعية ــ عن غيرها ، كشرط أولـــى لفهمها وتاصيلها . اما الخلط بين القصيدة والمنشـــور الســـياسى ــ مثلا ، من حيث طبيعة كل منهما ، وضرورته ، فلن يقود الا الى اهدارهما معـــا .

(٢) محمود درويش ، مقـــدمة الاعمال الكاملة لغسان كنفانى ، المجلد الرابـــع (بيروت : مؤسسة غسان كنفانى الثقافية ودار الطليعة ، ١٩٧٧) ص ٢٠

(٣) من المفارقات المتكررة التى تضىء أحد ابعـــاد أزمة النقد الادبى العربى عامة ، وخاصة ازاء الشعر الفلسطينى ، ما يعلـــق به « محمد دكروب » على فقرة من مقال « انقذونا من هذا الحب القاسى » ، لمحمـــود درويش ، من أنه «لابد اذن من « معاملة هـــذا الشـــعر (الفلسطينى) على أنه شعر » واستخدام المعايير الفنيـــة لا السياسية وحدها فى تقييمه .. ان هذا كلـــه يضع امام الحـــركة النقدية العربية ، مهمة دراسة هذا الشعر دراسة موضوعية ، ووضعه فى مكانـــه الحقيقى ، فنيـــا وسياسيا » . محمد دكروب ، محمـــود درويش الشـــاعر والناقد ، مقـــدمة ديوان محمود درويش (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١) ص ش ، ث . وتكمن المفـــارقة فى أن الناقد لـــم يستخدم ــ فى دراسته لشـــعر محمـــود درويش ــ سوى المعـــايير « السياسية وحدها فى تقييمه » ، مكتفيا ــ ربمـــا ــ بان يلقى على « الحـــركة النقدية العربية » مهمة دراسة هذا الشعر دراسة موضوعية » .

(٤) غالى شكرى ، ادب المقـــاومة (القاهرة : دار المعـــارف ، مكتبـــة الدراسات الادبية (٥٢) ، ١٩٧٠) ص ٣٩١

(٥) المرجع الســـابق ، ص ٣٩٢ . وما بين الاقواس من اقتباسات تالية ماخوذ عن نفس المرجع . راجع الفصل الحادى عشر : ابعـــاد البطـــولة فى شعر المقاومة العربية ، ص ٣٩١ ، ٤٢١ .

(٦) ياتى ذلك من تقسيم الشعر الفلسطينى الى شعر «مقـــاومة» و «معارضة»، يقـــوم على قصر صفة « المقـــاومة» على شـــعر الخارج ، و «المعارضة» على شعر الداخل ، بما ينطوى عليـــه ذلك من وهم رئيسى ، مؤداه أن «المقـــاومة» لا يمكن أن

تتم في الداخل سياسيا وثقافيا وعسكريا ، ومن ثم شعريا ، بل تقتصر – فقط ، وعلى وجه الحصر – على الخارج . واذا كانت خطورة تحويل العمل النقدى الى عمل سياسى – بالمعنى المباشر – تنحصر في اهدار النقد الادبى – بما هو نقد ادبى ، ينطوى بالضرورة على البعد السياسى العضوى – فان خطورة مثل هذه النظرة – المشار اليها – تمتد الى اهدار كل اشكال وامكانيات المقاومة التى تنبع من داخل الارض المحتلة .

(٧) ادونيس ، الشعر والثورة ، مجلة الهدف (بيروت : (٢٠) ، ٦ ديسمبر/ كانون الاول ١٩٦٩) ص ١٨ . وراجع الرد عليه في : محمد دكروب ، حول دور شعر المقاومة الفلسطينى : الشعر والثورة ، مجلة الآداب (بيروت : مايو/ آيار ١٩٧٠) ص ١٢٢ . وسوف نتناول – فقط – ما لم يرد في رد دكروب .

(٨) ادونيس ، المرجع السابق ، ص ١٩

(٩) المثال النموذجى على ذلك : رجاء النقاش ، محمود درويش : شاعر الارض المحتلة ، الطبعة الاولى (القاهرة : دار الهلال ، كتاب الهلال (٢٢٠) ، يوليو/ تموز ١٩٦٩) . راجع نقد هذا المثال – منهجيا – في المراجعة التى قدمها «الياس خورى» للكتاب ، في مجلة شؤون فلسطينية (٢٣) ، يوليو / تموز ١٩٧٣،ص١٨٢

(١٠) لن نلجأ – في دراستنا للشعر الفلسطينى المعاصر – الى اسلوب الاقتباس من النصوص الا عند الضرورة القصوى ، توفيرا للمساحة المتاحة ، ولتوفر اعمال الشعراء في اكثر من طبعة . وحيثما يكون الاقتباس ، فسوف نشير – في الهوامش – الى اسم الشاعر ، والقصيدة ، واسم الديوان ، دون استكمال بقية البيانات المرجعية ، حيث نعتمد على «الاعمال الكاملة» التى صدرت لكل شاعر ، عن دار العودة ببيروت ، في الفترة من ١٩٧٠ – ١٩٧٧ . اما ما لم تتضمنه « الأعمال الكاملة » فسوف نورد بياناته كاملة . وسوف نقتصر على دراسة اعمال « محمود درويش » و « سميح القاسم » و « توفيق زياد » ، حيث تمثل الدراسة « مدخلا » ، وليست دراسة الشعر الفلسطينى ، ككل . ومن ثم ، يجب التعامل مع مصطلح « الشعر الفلسطينى المعاصر » – والوارد في الدراسة – في هذه الحدود . كما نشير الى ان الدراسة – بما هى مدخل – ستركز على السمات المشتركة العامة بين الشعراء ، دون البحث في التمايزات الخاصة فيما بينهم .

(١١) المفردات الدالة على الانقسام ماخوذة من قصيدة « احبك ولا احبك » لمحمود درويش من ديوانه الذى يحمل نفس العنوان .

(١٢) راجع قصيدة « مليون شمس في دمى » لتوفيق زياد ، في ديوانه « ادفنوا أمواتكم وانهضوا » .

(١٣) محمود درويش ، قصيدة « مغنى الدم » ، ديوان « آخـر الليل » . ويمكن الرجوع ـ أيضا ـ الى قصيدته « جندى يحلم بالزنابق البيضاء » ، فى نفس الديوان ، وقصيدة « الجسر » فى ديوانه « يوميات جرح فلسطينى » ، وقصـيدة « كفر قاسم » لتوفيق زياد ، فى ديوانه السابق .

(١٤) اعتمدنا فى الفقرات السابقة على قصائد « كتابة على ضوء بندقية » « ريتا والبندقية » و « جندى يحلم بالزنابق البيضاء » لمحمود درويش ، عن ديوانيه « الكتابة على ضوء البندقية و « آخر الليل » ، على التوالى . ونشير الى أن هـذا الملمح ـ ملمح اكتشاف الاسرائيلى «الخلية» ـ غير منتشر فى القصيدة الفلسطينية المعاصرة ، التى يغلب عليها لتقديم الخارجى له ، والذى يستند على « الفعل » الاسرائيلى ، ولايتقصى « الدافع » عليه . والقصائد السابق الاشارة اليها ، يمكن اعتبارها ـ من هذه الزاوية ـ اعمالا استثنائية ، لا بالنسبة الى الشعر الفلسطينى المعاصر عامة فحسب ، بل أيضـا بالنسبة لاعمال محمود درويش نفسه . وللمقارنة بين وعى آليات العنف الداخليـة كما تقدمه قصيدة درويش ، وبين آليات العنف فى الأيديولوجية الصهيونية ، راجع :

ابراهيم العابد ، العنف والسلام : دراسة فى الاستراتيجية الصهيونية (بيروت : م ت ف ، مركز الابحاث ، دراسات فلسطينية (١٠) ، ١٩٦٧) ، وخاصـة الفصلين الأول والثانى .

عبد الوهاب المسيرى ، الايديولوجية الصهيونية : دراسة حالة فى علم اجتمـاع (القاهرة : الاهرام ، مركز الدراسـات السياسية والاستراتيجيـة (٢) ، ١٩٧٣) ص ١١٠ ، ١١٩ .

عبد الوهاب المسيرى ، الايديولوجية الصهيونية : دراسة حالة فى علم اجتماع المعرفة ، ٢ ج (الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعـرفة (٦٠) و (٦١) ، ١٩٨٢/١٩٨٣) ، وخاصة الفصل الحادى عشر .

(١٥) راجع : احسان عباس ، اصـابع حزيران والأدب الثورى ، مجلة الآداب (بيروت : مايو/آيار ١٩٧٠) ص ٣٢ .

(١٦) راجع قصائد « بطاقة هوية » و « نشـيد للرجال » لمحمود درويش ، ديوانيه « أوراق الزيتون » و « عاشق من فلسـطين » ، على التوالى ، وقصـيدة « عودة الى الجواد العربى » لسميح القاسم ، فى ديوانه « دخان البراكين » .

(١٧) صلاح عبد الصبور ، فى قصيدته « يانجمى الأوحد » ، فى ديوان تأملات فى زمن جريح » (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١) . وتاريخ صـدور الديوان يكتسب فى المقارنة دلالة هـامة .

(١٨) عن قصائد « الحزن والغضب » و « ثورة مغنى الربابة » لسميح القاسم، في ديوانه « دخان البراكين » ، و «ضائف ياقمر» لتوفيق زياد ، في ديوانه « اشد على ايديكم » .

(١٩) عن قصائد « مطر » و « أبى » لمحمود درويش ، في ديوانه « عاشق من فلسطين » ، وقصيدته « يوميات جرح فلسطيني » في الديوان الذى يحمل نفس العنوان.

(٢٠) راجع قصيدة « أحمد الزعتر » لمحمود درويش ، في ديوان « اعراس » .

(٢١) عن قصائد « أحمد الزعتر » و و « احبك او لا احبك » لمحمود درويش ، و « امبارغو على الموت » و «حصرم» و «اندلس» لسميح القاسم ، في ديوانه «الجانب المعتم من التفاحة .. الجانب المضيء من القلب » (بيروت : دار الفارابى ، ١٩٨١ .

(٢٢) هذه المكونات مأخوذة عن قصيدة « المتخفى » لسميح القاسم ، ضمن « الجانب المعتم من التفاحة .. » . ونشير — في هذا الصدد — الى ملاحظتين : الأولى ، أن عنوان القصيدة — ذاته — وغيره من عناوين قصائد هذه الفترة يحمل نفس السمة موضع العرض ، فيما كانت القصائد السابقة ، ابتداء من العناوين ، تجهر بالمواجهة . الثانية ، ان عنوان الديوان يقسم العالم الى جانبين ، ويخص الخارج — التفاحة بالاعتام ، فيما ينفرد الداخل — القلب بالاضاءة .

(٢٣) راجع مضمون الانفعال في قصيدة « المتخفى » . ونشير الى أن سبب الاختيار الرئيسي يكمن في ابتعادها عن « الذهنية » في البناء والصورة .

(٢٤) راجع قصيدتى « اندلس » و « كتاب القرمطى الاخير الى مولاه الحاكم بامره » في الديوان السابق ، وقصيدة « بيروت » لمحمود درويش ، المنشورة في عدد من الدوريات العربية ، ونعتمد على نصها المنشور في ملحق جريدة القبس (الكويت : العدد ٣٦٤٤ ، ٥ يوليو / تموز ١٩٨٢) ص ٢ .

(٢٥) سميح القاسم ، الديوان السابق ، ص ٤٥ .

(٢٦) محمود درويش ، بيروت ، المرجع السابق .

(٢٧) لمزيد من التفاصيل ، راجع :

فؤاد ابراهيم عباس ، الفولكلور واثره في المحافظة على الشخصية القومية للشعب العربي الفلسطيني ، مجلة الآداب (بيروت : مارس وأبريل / آذار ونيسان ١٩٧٧) ص ٥٤ .

(٢٨) الشواهد الدالة على هذا النمط سائدة في القصيدة الفلسطينية ، وما أوردناه ليس سوى نماذج نوعية لهذا النمط . ويمكن مراجعة أعمال الشعراء ، وخاصة قصائد « من مفكرة أيوب » و «مزامير» لسميح القاسم ، في ديوانه « دخان البراكين»،

و « جاليليو » لتوفيق زياد فى « ادفنوا أمواتكم وانهضـــوا » ، و « تموز الأفعى » و « نشيد للرجال » لمحمود درويش فى « عاشق من فلسطين » .

(٢٩) محمود درويش ، « سرحان يشرب القهوة فى الكافيتيريا » ، ضمن « أحبك ولا أحبك » .

(٣٠) محمود درويش ، « الرمادى » ، ضمن « محاولة رقم ٧ » .

(٣١) محمود درويش ، « بين حلمى وبين اســمه كان موتى بطيئا » ، الديوان الســـابق .

(٣٢) راجع على ســبيل المثــال :

صالح أبو أصبع ، أساليب مستعارة من الفنون الأخرى فى شعر الوطن المحتل ، مجلة الأقلام (بغداد : سبتمبر / أيلول ١٩٧٧) ص ٩ .

ممدوح السكاف ، رحلة فى عالم فدوى طوقان ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف (٣٦) ، أغسطس / آب ١٩٧٤) ص ٩٠ .

الياس خورى ، تهليلة الموت والشهادة شعر توفيق زياد ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف (١٦) ، ديسمبر / كانون الأول ١٩٧٢) ص ٢٠٤ .
رجاء النقاش ، المرجع الســـابق ، ص ١٣٣ .

(٣٣) راجع — على سبيل المثال — قصيدة « مقتل هواد الامارة » لتوفيق زياد ، فى ديوانه « ادفنوا أمواتكم وانهضوا » . فبرغم أن الشاعر يقسم القصيدة الى « ثلاثة اصوات وصوت من بعيد وتهليلة جماعية » ، محددا ما يقوله كل صوت بترتيبه (الصوت الأول ، الصوت الثانى ، الخ) الا ان جميع الأصوات تفتقد اى تمايز بنائى فيما بينها ، بما يشمل التمايز الفكرى ، بحيث اننا لو اسقطنا العلامة المميزة لكل صـــوت ، وهى علامة خارجية ، لمـــا اعترى القصيدة اى خلل .

(٣٤) يصل الياس خورى الى نفس النتيجة — تقريبا — من خلال تحليله النفسى لقصيدة « سرحان يشرب القهوة فى الكافيتيريا » ، حيث « هناك ثلاثة ابطال فى القصيدة : نحن — هو — هم . نحن تحمل بعض الملامح . انها ضمير البداية . وهى الأم والأب والواقع العربى . لكن هم غائبة . موجودة فى ضمير البداية تشـــبه المجهول ، لكنهـــا لا تحمل اية ملامح . حتى القتيل لا يرى . فقط ترسم صورته وتمزق . يقود هذا النفى الواضح للعدو الى نفى نحن . فيصبح هو نقطة التركيز الرئيسية . هو تجمع نحن وهم فى حركتهما . فى صراعهما وفى صراعها معهما . العدو ينفى سلفا ، وهو يلخص كل شىء. لكن هو ينفى كفرد ، كتفاصيل . هو لاوجود له الا فى هذه النحن شبه الغائبة». وتكون

النتيجة — اذن — نفي « نحن » ، و « هم غائبة » ، و « هو لا وجود له الا في هـذه النحن » ، أى غير موجود — تقريبا — ليغيب أبطال القصيدة منها .

الياس خورى ، سرحان : القصيدة والرمز ، مجلة الآداب (بيروت : يونيو/حزيران ١٩٧٨) ص ٢١ ، والتشديد من عند المؤلف .

(٣٥) النموذج الواضح على ذلك القصيدة — الديوان « تلك صورتها وهـذا انتحار العاشق » ، لمحمود درويش .

(٣٦) محمود درويش ، أحمد الزعتر .

(٣٧) من زاوية مقاربة ، يشير الياس خورى — فى ذلك — الى ان « الشاعر ، حين يضع نفسه فى مركز النبوة ، فانه يقوم فى الواقع بحركتين متناقضتين : من جهـة يبتعد عن شعبه ليدخل فى لعبة الحلم من طرف واحد ، ومن جهة ثانية فانه يحاول أن يكون فى ابتعاده ضمير شعبه وصوته »

الياس خورى ، سميح القاسم : مراثى سميح القاسم ، مجلة شئون فلسطينية (بيروت : م ت ف ، (٢٦) ، اكتوبر / تشرين الاول ١٩٧٣) ص ١٤٥ .

(٣٨) نشير الى ان ذلك يتعلق بالعلاقات الداخلية فى القصيدة ، أما العلاقة بين القصيدة والعالم فقد سبق العرض لها فى موضع سابق من نفس الدراسة .

(٣٩) ليس الامر على ما يشير « يوسف اليوسف » من ان « الأرض بوصـفها برهة كبرى فى الشـعر المقاوم أو من حيث هى المقولة النواة فى المعجم الشـعرى الفلسطينى ، والموضوع المحورى القصيدة المقاومة ، تفقد رومانسيتها بسبب من قيـام الصراع التاريخى فى سبيلها ومن أجلها » .

يوسف اليوسف ، الموضوعات الفلسفية للشعر المقاوم ، مجلة الاقلام (بغداد : فبراير / شباط ١٩٧٥) ص ٤ . والتشديد من عندنا .

فليس الصراع التاريخى هو ما يحدد رومانسية القصيدة من عدمها ، بما هو واقع خارجى على القصيدة ذاتها ، ولكن كيفية رؤية الشاعر لهذا الصراع ، وكيفية حققها بنائيا فى القصيدة .

(٤٠) الياس خـورى ، درويش يمر بين فراغين ، مجلة شئون فلسـطينية (بيروت : م ت ف (٢٤) ، اغسطس / آب ١٩٧٣) ص ١٩٠ .

(٤١) محمود درويش ، قصائد « النزول من الكرمل » و « موت آخر .. وأحبك » فى « محاولة رقم ٧ » ، والقصيدة — الديوان « تلك صورتها .. » .

(٤٢) ليس صدفة فيما نرى أن يكتب محمود درويش قصيدته « الرمادى » فى هذه المرحلة .

ملف عن : الحركة الأدبية في دمياط



شارك في اعداد الملف :

ونقديم الاعمال المنشورة :

* انيس احمد البياع
* السيد النماس
* طاهر السقا
* الحسيني عبد العال

الرسوم الداخلية طاهر السقا

الحركة الأدبية فى دمياط

قراءة فى ملف قـــديم

أنيس أحمد البياع

لا اعتقد ان الهدف من هذه القراءة السريعة فى ملف الحركة الادبيـة بدمياط ٠ التاريخ لها او حتى مجرد دراسة نقدية لأعمال كتاب دمياط ٠٠ فذلك يحتاج الى دراسة متانية مطولة قد ترهق ذهن القارىء ، خاصـة وان مثل تلك الدراسة سوف تتعرض ــ بالضرورة ــ لابداعات ادباء ربمـا لم يسمع عنهم او يقرأ لهم ٠٠ حتى لو تابع اعمال بعضهم بعض النقـاد المهتمين بالنتاج الادبى خارج القاهرة ٠ فان ذلك يحدث فى الغالب بمحض المصادفة ، أو لاعتبارات شخصية ، أو لغير ذلك ٠٠ واذا اضيف لذلك تنوع الاعمال الادبية وتباين مستواها الفنى ــ فان الامر يصبح صعبا ــ خاصـة مع المحافظة على المساحة التى خصصت لهذا المقال ٠

وفى بلادنا ، تتسم المظاهر الثقافية عموما ، والادبية خصوصا بسمات منها عدم وجود متابعة نقدية ــ حقيقية وجادة ــ للاعمال الادبية الكثيرة فى فن الشعر والقصة والمسرح ٠٠ مما ترك آثارا سلبية على الادباء من ناحية وعلى قراء ومتعاطى الفكر والثقافة من ناحية أخرى ، ففرضت بعض الاقلام نفسها ، على الساحة الادبية بفعل التكرار والعادة ، وليس بفعل الموهبة والخبرة والثقافة ٠٠ ولان لكل ظاهرة استثناء ايضا ، فرضت بعض الوجوه نفسها ــ وكانت بالمصادفة تمتلك رصيدا ممتازا من الموهبة والخبرة والثقافة والقدرة على الابداع ٠

نقول ذلك لما لمسناه فى ان مجرد الانتقال ــ الجغرافى ــ للكاتب فى دمياط او غيرها من اقاليم مصر ، الى القاهرة ، قد يكون خطوة ضروريـة ومبدئية لتصل أعماله الى الآخرين ٠ الم يحدث ذلك بالضبط لكتاب امثال محمد ابو العلا السلامونى ، يسرى الجندى ، بشير الديك ٠٠ ٠٠ فقـد اكتشفوا او اكتشفوا ، فى القاهرة ــ وبعد وقت طويل من العمر كان قد ضاع ــ أنهم كتاب قادرون على العطاء ٠٠ ٠٠ وربما نفس اعمالهم القديمة التى لم

تلق رواجا عندما كانوا خارج دائرة الضوء ·· أو خارج القاهرة ·· هى نفسها التى يكتب عنها النقاد الآن ··

هذه السمة التى تبدو « شكلية » من سمات الظاهرة الثقافية فى بلادنا ، سمة شديدة الاهمية ، لانها تعكس ، بصورة ما ، الواقع السياسى والاجتماعى فى بلادنا · حيث تتركز السياسة ، والثقافة ، وميكرفونات الاذاعة ، والمجلات ، والكتب ، والسلع ، والاضواء ، والمبشريين ، وصانعوا النجوم ٩٠٪ و ··· فى القاهرة ·

فى هذه القراءة فى ملف الحركة الادبية بدمياط تهدف الى تقديم مدخل عام · قد يكون مفيدا لأى متابع لمسيرة الحركة وابداعاتها بعد ذلك ·

وهى حركة كانت وما زالت جزءا من الحركة الثقافية والادبية المصرية · وبالتالى فهى تمر بنفس الظروف ، وتواجه نفس التحديات ·· كما انها غير معزولة عن حركة الواقع السياسى والاجتماعى فى بلادنا ·· وطبيعة المرحلة · لذلك فاننا نستطيع أن نرصد ازدهار الحركة الثقافية فى حالات المد الجماهيرى ·· والنهوض الشعبى · والعكس صحيح ··

ـ واذا كان الشعب المصرى قد واجه تحديات حقيقية مباشرة ابان الغزو الاسرائيلى وما اعقبه من هزيمة عسكرية عام ١٩٦٧ ·· فقد صاحب الهزيمة العسكرية على المستوى الثقافى ·· مراجعة شاملة لمختلف الثوابت الاجتماعية والثقافية والابداعية ·· فجاءت الاعمال الادبية مواكبة لتلك العملية المعقدة وليس صحيحا ـ فى تقديرى ـ ان ابداعات ونتاج تلك المرحلة قد اتسمت بالبكائية ، وتأنيب الذات ، والمباشرة ·· بل اننى أتصور انها كانت اعظم فترات الازدهار الثقافى والادبى ·· كانت هناك مسحة من الحزن والقنوط تصبغ الاعمال الادبية ·· لكنه كان ذلك الحزن النبيل المتوهج المتمرد الرافض لواقع الهزيمة ·· هزيمة الوطن وهزيمة النفس ·· وكانت تلك ايضا ازهى فترات ازدهار الحركة الادبية فى دمياط ·· واكتشف الكثيرون انفسهم وطاقاتهم ومواهبهم فى خضم التفاعل والحوار الذى لم يهدأ ·· كانت قضية الوطن فى المواجهة دوما ·· وحتى كتاب السلطة ، والمترددون ، والخائفون غير قادرين على النظر الى اسفل او ادارة الظهر او غض البصر ·· فمارسوا التعبير الادبى فى مواجهة قضية الوطن بصورة لا تخلوا من الرتابة والنغمة الواحدة احيانا لكن بعض هؤلاء ايضا استطاع تجاوز ذلك بفعل المعايشة للحقيقة السياسية والاقتصادية وبفضل التفاعل مع الحركة الثقافية ·

واذا كنت قد أشرت الى أن الحركة الادبية فى دمياط جزء من الحركة الثقافية المصرية . فلا يعنى ذلك طمس الخصائص الذاتية لها .. والتى برزت على مستوى مسيرة الحركة ودورها فى خدمة قضايا الثقافة فى الاقليم وعلى مستوى الابداعات الفنية .

ومن الضرورى أن نشير الى أن الحركة الادبية الحديثة فى دمياط يمكن التاريخ لها اعتبارا من نهاية الخمسينات وبداية الستينات . وكانت لها وشائج وجذور ممتدة عبر التاريخ المعاصر .. فقد حفلت دمياط بكثير من الاسماء التى اعتبرت مصدرا للاحساس بأن الحركة لها جذورها الممتدة ـ حتى ولو بدى أن نتاجها الادبى مختلف شكلا ومضمونا . فذلك راجع بالضرورة الى ظروف موضوعية وذاتية متباينة .

.. كان هناك منذ بدايات هذا القرن وبعد ذلك كتاب ومفكرون أمثال الشاعر الاسمر الغاياتى ، بنت الشاطئ ـ زكى نجيب محمود ، عبد الرحمن بدوى ـ شوقى ضيف ـ محمد ألماحى ـ محمد حمام ـ على العزبى ـ عبد اللطيف النشار ـ لطيفة الزيات .. وغيرهم ..

ورغم أن هؤلاء لم يقيموا بصفة دائمة بدمياط ولم يشكلوا بالتالى تيارا ثقافيا بها الا أن كتاباتهم كانت تعنى أن ثمة مناخ أدبى ساهم فى تنمية مهارات وابداعات هؤلاء الكتاب ومن جاء بعدهم ..

وفى دمياط كانت هناك صحافة اقليمية .. متميزة .. جريدة الآراء الوفدية التى كان يصدرها المرحوم حسن خالد ، وجريدة دمياط ، ثم جريدة اخبار دمياط التى تصدر بانتظام منذ عام ١٩٥٠ وحتى الآن .

... الـرواد

.. فى مكتبة الجامعة الشعبية بدمياط وضعت اللبنة الاولى للتجمع الادبى الذى بدأ يأخذ صورة منتظمة من خلال « ندوة الاثنين » الاسبوعية ، حيث ضم عددا من المثقفين الذين يحاولون تلمس خطواتهم الاولى فى مجال الابداع الفنى .. والقراءة المنظمة .. غير أن هذا التجمع ما لبث أن تبلور اكثر ، وواكب ذلك تحويل الجامعة الشعبية الى « مركز ثقافى » . فشكل التجمع جمعية ادبية اشهرت تحت اسم « جمعية الرواد الادبية بدمياط » .. وكان ابتداع هذا الشكل التنظيمى المستقل فى ذلك الوقت (أواخر الخمسينات) انعكاسا لحركة صحيحة من التفاعل الحر والديمقراطى بين مختلف الثقافات والانتماءات المشاركة فى هذا التجمع ..

ولأن هذا التوجه كان نابعا في المشاركين فيه ، فقد انسجم مع الحاجات الحقيقية للحركة الثقافية ، والتي تولدت خلال الحوار اليومي والتفاعل المتبادل بين مثقفي وأدباء تلك المرحلة ٠

وكان من الملفت للنظر أن تمارس « الجمعية المستقلة » نشاطها من خلال امكانيات وفرها المركز الثقافي ٠ وأن تفرض ذلك كحقيقة يصعب تغييرها أو تجاوزها ، ولذلك اسبابه الكثيرة ، ومن بينها طبيعة المرحلة على المستويين السياسي والاجتماعي في مصر ٠

ساهمت النشأة المستقلة على بلورة أسلوب متميز في حركة التجمع الادبي بدمياط ٠٠ بحيث يمكن أن تشير الى الطابع الديمقراطي للحركة ٠٠ فالجميع على اختلاف ثقافاتهم وانتماءاتهم كانوا يلتفون حول « مائـــدة مستديرة » ٠

الكل يقرأ ، يبدع ، يجرب ، ينقد ويقيم أعمال الآخرين ٠٠ والجميع في النهاية يتعلمون ٠

اذكر انه طلب مني مرة ان اكتب مقالا عن الحركة الادبية في دمياط نشر بمجلة « سنابل » فآثرت ان اختار عنوانا له « من التهجي الى الكتابة » ٠

ولم اكن اعني بالتهجي فقط ٠٠ التلمس الاول أو البدايات الاولى للاقتراب من عالم الثقافة والادب ٠٠ ولكنني قصدت التهجي بمعنى تعلم حروف الكتابة خاصة بالنسبة لبعض الذين يمارسون فن وشعر العاميـــة بفعل الموهبة المحضة ٠

٠٠ وبذلك كانت حركة الرواد ملتصقة اكثر بواقع الحياة الاجتماعية في دمياط ٠٠ ولم تكن تجمعا ثقافيا منعزلا عن حركة ونبض تلك الحياة ٠٠٠ وبالتالي كان طبيعيا أن يشارك في التجمع الادبي زجال وشاعر عامية تلقائي مثل « السيد الغواب » الذي يعمل « استرجي » ٠٠ لذلك فقد تعلم القراءة والكتابة ٠٠ وتعلم ايضا ان تحمل « الرباعيات » التي اشتهر بها نقـــدا مرير للدافع ، معبرا بحس شعبي تلقائي رقيق عن همومه وهموم الكادحين امثاله ٠٠ فكتب في الستينات :

قـــالوا لـــى ارضى بنصيبـــك   قلت   ارضى   ازاى
اشـــمعنى انت يا صـــاحبى   عنـــدك عمـــاره هـــاى
وخـــزنتك مليـــانه   فشـــر وزارة الخزانـــة
وانا اللى اشـــوف الاهانة   يـــا بـــاى عليك يـــا بـــاى
شـــوف القميص انقطـــع   من فـــوق على اكتـــافى
وظهـــره كله رقـــع   ومشـــيت انـــا حـــافى
والاشـــياء معـــدن مصـــدى   ودراعى مجـــدافى
والدفـــة وقفت فى ايـــدى   والجـــو مش صـــافى
الـــدين ومـــد الايدين   صعبـــه قـــوى يا خـــال
وهـــات وقـــولت هـــات   بتشمت العـــزال
ويـــاما نـــاس حفيـــين   لابســـين جـــزم من طـــين
يعنى اللى توبـــه انقطـــع   يلبس بـــداله شـــوال ؟
يا صـــاحب التاكسى حاسب   وحاســب الركـــاب
مش قـــادر امشى ووســـع   دنـــا لابس القبقـــاب
ونفس الجـــوع زلهـــا   واللقمـــة لو ملتهـــا
وغموسهـــا كان نملهـــا   ونـــام لها ع البـــاب

والرباعية عند « القواب » غوص داخل تناقضات ومفارقات الواقع الاجتماعى بتدفق موسيقى عنوى ·· ولغة شعبية بسيطة ·

وعشرات من الكتاب والزجالين وشعراء العامية والقصاصيين امثال ·· **محمد النبوى سلامة ـ محروس الصياد ـ سمير الفيل ـ السيد الجنيدى ـ كامل الرابى ـ محمد العتر ـ محمد ابو سعده ـ عبد العزيز حبه ـ محمد علوش ـ حسام أبو صير ـ مصطفى العايدى ـ عيد صالح ـ محمد الزكى ـ السيد النحاس ـ محمد ابو العلا السلامونى ـ طاهر السقا ـ مصطفى الاسمر ـ بشير الديك ـ يوسف القط ـ حلمى ياسين ـ احمد زغلول ـ محسن يونس ـ محمد الشربينى ـ احمد عبد الرازق أبو العلا ـ الحسينى عبد العال ـ سعد الشرباصى ـ على زهران ـ عبد القادر السالوس ـ صابر زاهر ـ على روميه ـ يسرى الجندى ـ وعلى ظـلام** ·· وغيرهم ربمـا لم تسعفنى الذاكرة بأسمائهم ··

ورغم ان بعضهم توقف عن الكتابة منذ زمن وعلى فترات مختلفة تبعا لمراحل تطور الحركة الادبية ولاسباب متباينة ·· الا انهم جميعا ساهموا فى تكوين تيار ثقافى عام بدمياط من نهاية الخمسينات وحتى الآن ··

***

وتأكيدا للمفهوم الذى بدأ يتبلور شيئا فشيئا نحو ثقافة وطنية ‥ وتاكيدا لاستقلالية الجمعية عن التنظيمات الرسمية ‥ نجدها تختـار رئيسا لها كان قد صدر قرار باحالته الى الاستيداع عقب محاضرة القاها عن « الميثاق بعد عام ١٩٧٠ » ‥ لهذا السبب ربما دون سواه ٠

‥ كانت مرحلة مد وطنى تحررى ‥ وكان العدوان الاسرائيلى ‥ والهزيمة العسكرية ‥ وشعر أدباء دمياط ان العمل الثقافى يمكنه القيام بدور فى اثراء الوجدان الشعبى ‥ فجالوا قرى المحافظة وعقدوا اللقاءات والنـدوات فى المقـاهى ‥ والعزب والكفور ‥ وشاركهم بعض الادباء التقدميين أمثال الشاعر عبد الرحمن الابنودى والفنان ابراهيم رجب ‥ واستطاعوا بالفعل أن يوقظوا الناس من الغفوة والقنوط واللامبالاة ‥ كان الفلاحـون يرددون معهم القصائد والاغانى ‥ **ومن المؤكـد أن حركة التجمع الادبى فى تلك الفترة وسط الشـارع الدميـاطى تجاوزت بكثـير امكانيات الاعضاء الابداعية الفردية ‥ وأصبح صوتها متميزا داخـل الحركة الثقافية المصرية بوجه عام داخل مجتمع دمياط بوجه خاص ‥ وكان طبيعيا أن يكون هناك رصد لهذا التيار الثقافى فى محاولة لاحتـوائه أو مواجهته من جانب أكثر أجهزة السلطة معاداة للجماهير ‥ وربما كـان المؤتمر الاول للادباء الشبان المنعقـد بالزقازيق عام ١٩٦٩ محاولة لاحتواء هذا التيار والتعرف عليه بصورة قريبة ومباشرة من جانب تلك الاجهزة ‥ لذلك فقـد أعقب المؤتمر مباشرة ملاحقـات مستمرة من جانب أجهزة الامن للمثقفين الوطنيين وكان لدمياط نصيب وافر من تلك الحملة التترية التى وصلت الى درجة حل جمعية الرواد الادبية تحت مسمىً شديد الغرابة ‥ حيث ادمجت فى جمعية كانت على وشك التسجيل وهى جمعية رواد قصر وبيوت الثقافة ‥ واستولت الجمعية الجديدة « بالقوة » ورغم اعتراض جمعيتها العمومية بالاجماع على كتب واموال الجمعية ‥ وحتى على اسم الجمعية ذاته ٠**

وعكست تلك المرحلة ظلالا قاتمة على الحركة الادبية فى دمياط ـ خاصة بعد التحولات التى طرأت على السلطة الناصرية وتسلم « اليمين الجديد » زمام القيـادة ، فابتعـد البعض بفعل تلك الظروف ‥ وظروف أخـرى كثيرة عن المشاركة الحقيقية ‥ وربما كذلك عن الكتابة ‥ وبعضهمولعوامل ذاتية اضافية انكفأ على ذاته وأصبح يعيش خارج دائرة الحياة الاجتماعية مثل القاص الفنان الراحل يوسف القط ‥ بعضهم قاوم ‥ وبعضهم تكيف ‥ وبعضهم كاد أن يسقط ‥ وتغريه لعبة المهرجانات الادبية والجوائز التى تنظمهـا الجمعيـة الجـديدة فى اطار التمهيـد للمرحلة الجديدة ‥ اختفى

التوهج القـديم الذى كان يشع فى كتابات تلك المرحلة ·· وكاد يصمت « الشاعر السيد النماس » صاحب قصيدة « أربع قراءات لصلاة حب واحدة » ··· القصيدة التى لم تنشر فى صحف أو مجلات مصرية ·· وعندما نشرت مؤخرا مع دراسة نقـدية لهـا فى احدى الصـحف العـربية ·· اختـارت الصحيفة عنوانا للدراسة هو « شاعر تخجل منه مدارسنا » ·· كناية عن الخوف الذى يكبل مدارسنا العربية عن تعلم شعر حقيقى وجيـد بطـرح « قضية الوطن » ليس باعتباره خريطة ، وعلم ، ولكن باعتبـاره وطنـا نمارس فيه الحياة والعشق والموت ·· وطن ينهض فوق الخرائط والحدود وخرائب الدمار وأدعية المنافقين ، وأشعار القـافية والجناس والمحسـنات البديعية ·· وهذه هى قراءته الاولى من قراءة الاربع :

كنت مخطوفا اليك ·· والطريق ضائعة
والرياح بيننـا رسل ، عصافير ، كوى
فى زنازين الجهـات الاربعـة
لا طريق للدخـول
لا طريق للخروج
نتخفى فيك يا ارض التواريخ الشقيه
نتخفى فوق هسيس الأرض ··
·· نسأله الهويه
وجهنـا الشمعى ذاب ··
·· انكشفنا
ليست الشمس
انما عود ثقـاب
نلبس الأقوال ديباجا موشى وزخـارف
نعبـد الشرطى ، نبغضه ، ونعبده
·· نصلى للمخـاوف
ونجيـد التوريـه
نتعاطى الفكر سرا
نتعاطى الحب سرا
نتعاطى الجبن جهرا ،

وحبوبا تجهض الرؤيا النبيه
نتعاطى فيك يا أرضى وباسمك ..
.. دائما دور الضحيه
فمتى ينهدم المسرح فوق الداعرين
ويصوغ الفقراء المسرحيه

وكتب شاعر العامية **محروس الصياد** عام ١٩٧٠ (الشاعر الذى يعمل نقاش أثاث) :

يا بلدنا لا تليقى
أن سالتى فاسأليني
ان ندهتى .. صدقينى .. حتلاقينى
زى نسمة ف قلع مركب
زى حبر فى سن يكتب
زى ميه ف غيط شراقى
زى بصه فى عين فدائى

*** * ***

أما شاعر العامية « **السيد الجنيدى** » الذى يعتبر رائدا لشعر العامية فى دمياط فقد توقف تماما عن الكتابة خاصة بعد رحيله عن دمياط ..

وباختصار فان شعراء العامية فى دمياط لم يستطيعوا أن يضيفوا كثيرا بعد رحلتهم الأولى الا بعض الاصوات القليلة جدا .. وتجاربهم الابداعية ظلت تدور فى حلقة دائرية ذات نغمة ربما تكون مكررة .. فغياب الرؤية العميقة للحياة والعلاقات الانسانية والاجتماعية صبغ أعمالهم « بالعمومية » الشديدة والمعانى الحائرة .. وذلك ينطبق بطبيعة الحال على بعض الذين يكتبون الشعر الفصيح ..

أما فى القصة القصيرة فأبرز كتابها **مصطفى الأسمر** ، **حسين البلتاجى ومحسن يونس و يوسف القط** وهناك جيل ثانى من كتاب القصة القصيرة بدأ تجاربه الاولوية فى صنع لغة خاصة به .. نذكر منهم أحمد زغلول الشيطى ، وحلمى ياسين .

وفى المسرح .. **محمد أبو العلا السلامونى - وطاهر السقا .. ويسرى الجندى ومع أن يسرى الجندى كان على هامش الحركة الادبية فى دمياط حيث فضل دوما تنمية وعيه الثقافى والابداعى خارج جمعية الرواد الا أنه كان قريبا منها وشارك فى المؤتمر الاول للادباء الشبان بالزقازيق وقد ساهم الثلاثة فى انشاء جماعة المسرح الجديد فى الستينيات .. ومما يلفت**

النظر أن بدايات هذه الجماعة التى انبثقت عن رابطة التعليم الابتدائى كانت جادة جدا ·· وكانت لهـا رؤيتهـا الخاصـة للـدراما حيث عنيت بالدراسات النظرية ·· بجانب التطبيقات العملية ·· وكانت مسرحيـة « الشمس وصحراء الجليـد » تأليف يسرى الجندى باكورة عملها ·· حيث قدمت المسرحية بجهد جماعى فى التأليف والاخراج والديكور والتمثيل ··· الخ من خـلال رؤية مشتركة ··· الا أن هذه الجماعة بـدورها توقفت فى وقت مبكر ··

ولعل ثمة سؤال قـد يطرح نفسه قبل الانتهاء من هذه القراءة السريعة فى ملف الحركة الادبية بدميـاط ·· وهو : هل هناك سمات خاصة وملامح متميزة للاعمال الادبية التى أفرزتها الحركة الثقافية بدمياط ؟

وطبيعى اننا لا نستطيع الادعاء بأن الحركة الثقافية بدمياط كانت معزولة أو منعزلة عن الواقع الثقافى والاجتماعى المصرى ·· وبالتالى لم تكن للاعمال الادبية بدمياط سمات خارج دائـرة الواقع الثقافى المصرى ·· وهذا ما يؤكـد أن مقولة أدب اقليمى مقولة غير دقيقـة ·· وهذا لا يعنى اننا لا نلمس آثار الحياة الاجتماعية «والبيئية» فى أعمال بعض كتاب دمياط ·· فالقاص محسن يونس عنى بعـالم الصـيادين ·· وما يحتـويه من نماذج انسانية ومشكـلات حياتية يومية ·· وانماط من القيم السلوكية ، والعادات ، والطقوس ، والاساطير ·· وكان تفـرد محسن يونس انه استطاع أن ينقلنـا من العالم الخاص جدا الى العـام خلال رموز ولغـة خاصيتين ·

كذلك كان الشاعر **السيد الجنيدى** ·· الذى حفلت رموزه الشـعرية بمفردات الواقع الانسانى فى دمياط ·· أما شاعر العامية **محمد علوش** فيعتبر صوتا متميزا حيث استوعب ـ بحس عميق ـ رموز الواقع فى مدينة دمياط ·· خاصة مجتمع الصيادين ·· ولا شك أن هنـاك أدباء آخرون تركت البيئة الاجتماعية بصماتها على أعمـالهم ·· الا أنـى لا أعنى « البيئـة الطبيعية » فذلك وارد فى معظم الاعمـال ولا شك ·· ولكنى أقصد الرؤيـة الفنية والابداعية المتميزة من خلال البيئة الخاصة بمفرداتها المختلفة ·

وبالرغم من المنـاخ الثقافى فى مصر بعـد الانفتاح وسيادة ثقـافة « البرجوازية المصرية فى مرحلة التبعية » ، وعـدم المتابعة الجادة للاعمال الأدبية ، وتسلل كتاب قليلى الموهبة من محترفى الجلوس على كل الموائـد ، وتشرذم الحركة الثقـافية بفعل تشرذم الحركة السياسية ·· والطبيعـة

الخاصة لمجتمع دمياط كمجتمع حرفى ظهرت فيه شرائح جديدة من الرأسمالية التجارية الكبيرة والتى لا تعنيها أمور الثقافة فى قليل أو كثير سوى تغذية التطرف الدينى وما يتبع ذلك من محاصرة مستميتة لاى فكر أو ثقافة مستنيرتين ٠٠ أقول أنه بالرغم من ذلك فان الحركة الثقافية فى دمياط تحاول من جديد ٠٠ لم الاشلاء المبعثرة ٠٠ فى اتجاه التوحد والاستقلالية والجماعية ٠٠

واذا كانت جمعية قصر الثقافة بدمياط ٠٠ تقوم بدور أدبى من خلال (**نادى الأدب**) ٠٠ وأن تقدم دعما لبعض الناشئين من الكتاب ٠٠ وأن تعقد المهرجانات ٠٠٠ و ٠٠٠ فان هذا النادى رغم تمسكنا باستمراريته باعتباره مؤسسة شبه حكومية ٠٠ عليها واجب الدعم والمساندة ٠٠ لاتخلق تيارا أو حركة أدبية لأسباب كثيرة ٠٠ قد لا يتسع المجال لسردها ٠٠ ونتصور أن بعث حركة ثقافية حية ونشطة من جديد فى دمياط مرهون بابتداع اشكال تنظيمية ثقافية مناسبة ٠٠ واذا كان صحيحا ما يثيره ـ بعض المعترضين ـ من أن الجمعيات الادبية لا تخلق أدبيا ٠٠ الا أننى أرى ـ أيضا ـ أن الجمعيات الأدبية المستقلة الاختيارية سوف تسهم فى تهيئة مناخ ثقافى ٠٠ يساعد الكتاب على الابداع ويتابع كتاباتهم ٠٠ وربما يحل بعض المشكلات الاجرائية أو المادية ٠٠ أو يسهم فى بلورة تيارات ثقافية ٠٠

واذا كان للثقافة عموما والادب خصوصا ـ غاية ـ فانها لا تتحقق الا بفعل حركة ثقافية ـ تتجاوز ـ كما سبق أن أشرت ـ الابداعات الفردية للمنتسبين اليها ٠٠ ذلك أن « الحركة » الثقافية ليست حاصل جمع أعمال أدبية حتى ولو بدت أعمالا جيدة المستوى عميقة الرؤية ٠

* * *


يوسف القط

ثلاث قصص ليوسف القط

حجــــرة

(١)

الضلع امام الضلع ، يصنع مستطيل ··· الضلع (مضروبا فى) الضلع يصنع نفس المستطيل ··

نقطة (حفر محفور على سطح الضلع ، يعطى أشكالا هندسية أخرى بلا ملامح ·· الزمن ، الزمن ـ تساقط الدهـان · التـآكل) على ضـلع المستطيل قبل التقـائه بالضلع الاخر ، ليصنع زاوية ·· نقطة أخرى على الضلع الرابع ، ليصنع زاوية · نقطة أخرى على قبل التقائه بالضـلع الرابع ··

ملحوظة : من التقـاء الزوايا والاضلاع ، قام أمامنا صندوق محكم ، الا من عين تتقـوم مقـام النافذة ·

---

(١) غير معروف عنوان القصة واختير أن تكون حجرة عنوانا .

(مقياس السنتيمترات على امتداد ضلع المستطيل ، لنصنع علامة بطرفه المدبب بطوى المقياس ، يفرد على امتداد الضلع الرابع)
مساحة المسطح = مساحة الصالة = مساحة الحجرة ..

(ب)

الضلع (مضروبا فى) الضلع يصنع نفس المستطيل ... مساحة المستطيل = مساحة الحجرة ...

الحجرة كائن وحشى السمات ، ضلوعها الاثنى عشر قائمة أفقيا .. طول الضلع هو نفسه طول ضلع المستطيل .

مساحة المستطيل = مساحة الحجرة ..
الحجرة عارية الا من ثلاثة كراسى من سعف النخيل .. ومنضدة طويلة الأرجل من نفس المادة . بطن الحجرة أو هذا الكائن الوحشى السمات ، محشو بأوراق صفراء اللون تنفث أصواتا ، تصك الأذن ، بالليل عندما تظلم الحجرة يتلاشى الصوت ، ليتحول كل شىء الى كائن رفيع ملتف على بعضه ، له رأس ينفث برقا يعمى البصر ، اللون بلا لون محدد، شيئا فشيئا يقترب من اصفرار معتم اللون ..

هذا الكائن الرفيع طوله = طول اريال التليفزيون ..

فى العدد القادم

ملف عن الحركة الادبية

فى بور سعيد



حزمة النور

فى البـدء ..

كانت هناك حزمة من النور .. فجأة توهجت من لا مكان ..

فى أول الامر ارتعشت ارتعاشه هائلة .. ثم ثبتت الى حين ، قبل ان تعود الى الارتعاش من جديد ، اريعاشات متوالية .. مجنونة ومرت فترة طويلة من الوقت .. كانت قد ازدادت جرما .. قد ازدادت توهجا . وكانت فى خـلال ذلك ، تخطو خطوات الى الامام .. الى الامام فى شكل دائرة .... بعد ان تم لها ما ارادت ، تقيأت من مكان الفم فيها شعاع طويل . .لم يلبث أن خرج منه شعاع صغير ، وما بين الومضة والاخرى ،

كان يخرج من احشاء الابن ابنا صغير ٠٠ حتى غمرت الارض حزمة كبيرة من الاشعة ، رسمت عليها اشكال غير معقولة الجمال ٠٠

ومرت فترة طويلة من الوقت ٠٠

ابتدأت تتوهج ، ثم تخبو ٠٠ « جسم النور » تتوهج ثم تخبو ٠٠

(٠٠ النور ٠ وبطنها ينتفخ ويتضخم ٠ وقد راح الشعاع الاب يبتلع ابناءه ٠٠ واحفاده ٠٠ واحفاد احفاده ٠٠ وما ان الكل فى كيانه سرى ،، حتى فتحت الام فمها الواسع ، العميق الغور ، وراحت تشفط لسانها الطويل ٠٠

« الجسم المشع » ٠ بطنها انتفخ ، وتضخم ٠٠٠٠ بجوار المجرى الذى جف منه الماء ٠ انفصل عنها جسم آخر مشع ٠٠ وسارت شوطا ٠ وقد عاد اليهما التوهج من جديد ٠الكبرى وهجها اقوى ٠٠ اكثر طغيانا من الوهج الضعيف ٠ وبين كل مسافة والاخرى كان ينفصل جزء من المتأخرة ليلحق بالمتقدمة ، وينضم اليها ، فيزيدها وهجا وبريقا ٠٠

المتأخرة تزداد نحولا ـ تزداد هزالا ٠٠٠٠٠ المتقدمة تزداد جرما ٠ تزداد رسوخا ـ وثباتا ـ بعد أن تم لها ما أرادت ـ الكبرى ـ تقيأت من مكان الفم فيها شعاعا طويلا ، راح يتكور على نفسه ويقفز ٠٠ عن الابناء والاحفاد واحفاد الاحفاد ، غمرت الارض حزمة كبيرة من الاشعة ٠٠ وابتدأت الارض تتشكل من جديد ٠٠ شكل غير معقول الجمال ٠٠

ومرت فترة طويلة من الوقت ٠٠ وابتدأت كتلة النور تأكل فى نفسها ٠٠ تتوهج ، ثم تخبو ٠٠ تتوهج ، ثم تخبو ٠٠

وهى تلملم نفسها ، وقد ابتدأ الشعاع الأب يبتلع ابناءه ٠٠ واحفاده ، ، واحفاد احفاده وما أن سرى الكل فى كيانه ، حتى فتحت الكتلة الام فمها الواسع ٠٠ العميق الغور ، وراحت تشفت لسانها الطويل ٠٠٠٠ كتلة النور ٠٠ بطنها انتفخ ٠٠ وتضخم ٠٠٠ ولم تلبث ان انفصلت عنها كتلة اخرى اصغر ٠





س ، ل ، م
....
....
سلمى .. يا سلمى .. يا سلمى ى ى ى ى

ـ يا نقطة من نور ، يا صبحا تبلج .

ـ يا اخضرار الزرع فى وقت الربيع .

ـ يا سنبلة قمح ، تتماوج مع هبات النسيم سلمى ، هل تذكرين . يا سلمى يا سلمى ى ى يا رجع الصدى فى اذنى ـ هل تذكرين .... أيامنا الخوالى ، ونحن نمرح فى ذلك الخلاء ونحن نضحك . نصيح ، اذ تجرى .

يا عين ما رأت مثلك واشعة الشمس تنسكب رحيمة تلون ـ لا تحرق • يتفصد من جسدينا ماء زلال ، أعطيتنيه ، فشربت •

قابلتها يا أيها الناس ، قبل أن يصبح الانسان اعلانا يمشى على قدميه ، أبى ، امي ، زوجة ابى ، إنا ، اخى ، اختى ••؟

كنت قد عبرت القناة ، حملتنى القنطرة ، كانت مكدسة ، مبشرة ، هناك وراء الجمرك حيث ينبسط خلاء فسيح ، قابلتها ، كان ذلك من زمان بعيد ••

ـ عندما يفرش الشفق ، تذكر وردة « تسلم » على وردة ••

ـ عندما يستدير البدر ، تذكر وجها « يسلم » على عينيك ••

ـ عندما يختفى القمر ، وينزل الليل ••• تذكر انسان عين « تسلم » على اذنيك ••

ـ عندما ينسحب الليل ، امام سنابك الفجر تذكر اطار الوردتين •

ـ عندما ترتفع الشمس ، وتدب الحياة •

تذكر لون التاج على قمة الرأس ••

سلمى يا أيها الناس • قارورة عطر ، وردة على شراع النافذة ، نجم هادى ، نجم سارى الى الامام ، ذكرى جميلة فى وقت الجفاف ، سلمى عيناك يا سلمى شرفتا حنان •• ايها الناس : قلت لابى سوف اسبح عائما على ظهرى ، كانت الشمس من ملابسى • ثم توجهت الى الشط وعبرت الى الضفة الاخرى •• وانا أسبح عائما على ظهرى ، كانت الشمس تاج فى الفضاء يتوهج • واشعاعاته كجدائل من نور تزين محيط الدائرة ، وكان سطح الماء من قطيفة خضراء • هادىء • ساكن ••

هناك رأيت سلمي يا أيها الناس بسمة الحياة كانت هى • كنت أصغر • كنت أكبر ـ مدت يدها ، سحبتنى الى أحضانها •• اجتزنا الجمر هناك فى ذلك الخلاء ، المترامى على مرمى البصر •• ضربت خيمتها •• فى الداخل ، كان والدها • رجل عجوز كان هو أحنى عليه الدهر وسار على صفحة وجهه بعضا من أحرف الكلام • ونقوش تبينتها بالعين المجردة •• جلست فى مواجهته ، فيما بيننا كان حجر نار يطل من حفرة ، يتوهج • عندما جلست سلمى بجانبى بعد أن وضعت اناء الشاى تسللت راحتها الى يدى ، وتشابكت أصابعنا ونظرت وابتسمت • فاعرض وجهى ببسمة كبيرة ••• قالت لماذا لا تغنى • قلت أول همسة • قلت أول همسة هل

تسمعين • هزت رأسها وابتسمت رحت أغنى ، كان صوتى جميلا كـأنه لبس صوتى أحبته أذناى ، كما عشقته أذنا سلمى • رحت أعيد ما أقول ، وأقول ما أعيد •• وأرفع صوتى ليخترق سطح الخيمة ، وينتشر فى الفضاء •

كانت سلمى تغنى : أحب عيشة الحرية • كان صوتا لم تسـمعه اذن ـ يا رجع الصدى ـ لا تعشقه • لا تعيـده • غننا • سـلمى غنى • يا سلمى • سلمى • يا سلمى • يا سلمى « أحب عيشة الحرية • » كـم عشقتها أذناى وامتلات بها النفس • « سلمى » تغنى وكان الاناء يغلى والحجر أجمر ، والنار تسرى من حجرة الى حجرة ، فيزداد توهجا ، والاناء يغلى وسلمى تغنى ، وأنا أعشقها اذ تغنى ، والطير على الاغصان • أشارت الى فنهضت وانتصبت على قـدمى دون تردد ، ورحت أرقص ، أرقص ، أرقص ، أرقص من ركن الى ركن ، أدور وأنا أرقص • أقفز أقفز ، حتى تلامس رأسى قمـة سطح الخيمة • طم • طم • طم • طم طم ••

عرقى يسيـل ، جسـدى يسخن وجهى يسخن • وعيناى تتسع ، وأنا أرقص ، أرقص أرقص ••

ـ طم ••

ـ طم •• طم ••

ـ طم طم طم ••

رقصت عينـا العجوز • صنجا • رفع صوته •

قال متثائبـا :

ـ أغنية من مقطع قـديم • أغنية من مقطع أحـدث ••

ـ طم ••

ـ طم •• طم ••

ـ طم طم طم ••

درجة الغليان مائة ، جسـدى يسخن ، وجهى يسخن • عيناى تتسع تتسع • وأنا أرقص من ركن الى ركن • أدور وأنا أرقص •

أقفز • أقفز • أقفز حتى تلامس رأسى قمة الخيمة • تلطـم رأسى الخيمة •• أهدأ •

أسترخى ، كل عضلة ، كل ذرة ، فى جسدى •• أحس براحـة تسرى ، تتمدد فى أعمق أعماقى سلمى تغنى الربيع • الربيع أنا أحبه • أعشـق الدورى ، والياسمين ، والطير اذ يغنى حبيبك يا سلمى •• حبيبتى يا سلمى •• حبيبتنا يا سلمى ، وسلمى تغنى •• سلى يا سلمى ىىى يا حلمـا فى منـامى يا حلمـا فى صحوى ، لم يزل •

قصة قصيرة

حكايات عن مقابلة عرابي مع الخضر وتبادل الرأي والمشورة

محسن يونس

(١) المرمطـــون :

حسنين كاتب على حميدة ·· هذه حقيقة ، ومنذ زمن ، وهو يقــول وعد ومكتوب ، وأن النفر يظل هكذا غير مخزوم ، ولكنه اذا كان رجلا يحس بان الرجولة تجرى فى دمه فلابدان يقع ·· هكذا وقع حسنين فى شرك البنت ، قالوا له أن زوج أمها مرمطون.يعمل فى فرقة الافراح ، وأن أم هذه الرجل غريبة عن نساء البلدة ، يدهن الرجل وجهه مرة بالاصفر ومــرة بالاحمر ·· يرتدى مرة قفطانا ، ومرة بنطلونا ، ومرة عقالا عربيا ، ويخرج لسانه للناس فيضربونه على قفاه ، وهو يضحك ، ويضحك الناس منه ، ولكن حسنين رد بانه رجل تقى يروح المصلى حين يحين كل فرض ، ولكنهم قالوا دا شغل عفاريت يا بويا ·

وأول ما فكر حسنين فى البنت حميدة منذ زمن قبلها كان حرونا ، ولمــا رآها وتحقق منها أخذت عقله ، رأها على الشط تملأ بلاص ، ساقاها مجدافان ووجهها كالقمر فى ليلة اربعتاشر ، وصدرها كبوز المركب مرفوع ، صوت صياد انا ، والبنت بلطية ·· أموت انا فى حوشهم ، ولاجلها سهر ، ولأجلها تعب ، ومن خوفه عليها مرض ! ومن يومها طواه زوج الام ·· كلما اشتعل حسنين بحميدة قال تعال ·· تعال يا حسنين · ثم : تعال ماذا

تريد ؟ سأفعل ما تريده ·· مهر ؟ ماذا ؟ يا رجل ·· ثم : طب ادفع ·· انا رجل احب حميدة مثل ابنتى ·· هل تصطادون سمكا ؟ طب يا رجل ·· ثم : ما هذا ؟ سمك ·· لا ·· لا يا حسنين ·· كثير ·· سمك كثير ·· من اين اتيت به ·· ثم : قل لحميدة تشويه ، وتقليه ، وتسلقه ، ومن يومها وحسنين يشتغل ، ويقبض زوج الام منه الفلوس ·· يحوش له المهر ، ولكن الرجل صار الآن لا يذهب كثيرا مع فرقة الافراح ، قليلا ما كان يذهب ولكنه أخذ يلبس قفاطين جديدة بكم واسع ، وصدر مشغول ، وقفطان اسكندرانى ، وقفطان بلدى ، وقفطان عربى ، وحسنين يشتغل ، لا يجد وقتا ليكلم حميدة وكان يقول ليصطبر المرء اليوم ، وغدا يشبع منها ، ولكن المرء ــ وهذه عادته ــ يجد الطعام بجانبه ، لابد ان يده تاكله فيمدها ·· وهذا حقه ــ هكذا كان يقول حسنين ، ولكن زوج الام طرده يوم وجده يقعد بجانبها فى المندرة البحرية على الكنبة ، وتاكله بالملعقة البلح الكبيس قال حسنين : « دانى كاتب عليها ·· دانى جوزها » ورجال العيلة لا يحبون زوج الام يحدثوه فى هذا الامر ، رجال العائلة رفضوا · رفض كل واحد ان يحدث الرجل فى أمر حسنين ، فهم يكرهون لسانه وتحمير عيونه ، ونرفزته ورجال فرقته التى تعمل فى الافراح والذى يجمعهم من البلدان ، هؤلاء الرجال صلبوا أحمد محمود من عائلة الحامدة على جذع نخلة عريان ، ونزل عليه البرد ، ولم يجرؤ أحد من الناس على انزاله لان نفرا من عائلة الحامدة حاولوا ذلك فحرقت مراكبيهم ، وشباكهم ، وكل هذا بسبب أحمد محمود نفسه ، اذ قال فى ليلة عرسه ــ وكان يجلس على الكوشة أن نمرة المرمطون دلعة ، وبائخة ، وقال انه لو كان احضر فرقة من المنصورة لعملت الفرقة ليلة عرسه احسن ألف مرة ، وفى آخر الليل جرى له ما جرى ، وعندما انزلوه رقد فى السرير ، وذهبت عروسه الى بيت ابيها ، فرجلها لم يعد رجلا ·· هذه الاعمال جعلت حسنين يتخوف ويجلس فى « العازق » منعزلا ، يفكر ، ويعوم الى البحيرة يشد بذراعيه حبال الشباك ، وعقله سارح ·· قالوا له : « سيبها ·· وراها مصايب » وجده ·· جد حسنين يهز رأسه عندما يجده سارحا يقول له : « هييه ·· بتحلم » حسنين يحلم حقيقة ·· حلم والانسان ليس منزها عن أن يحلم هكذا قال حسنين ·· حلم بحميدة ·· جسد جسد جمار مشدود مثل وتر الربابة لو مسه اصبع تفجرت الالحان ، وهب الناس من نومهم ·· طوى منهم لحافه وجاء يجرى ·· يركع ·· يرى ماذا تريد حميدة · يشق كل منهم صدره ·· ينزع قلبه يضوى · ·يقدمه لحميده واحدا وراء واحد ، فحميدة فى حاجة الى ذلك ، وهى تستحقه ، حلم ·· صدرها لابد أن كون قباب ناعمة تزحلق أى لمسة تتمادى فى العبث ·· آه ·· آه ·· تكون ضروع القباب ممتلئة ، حتى

يتغذى العيال ، ويطلعون سمانا ، يا مصيبة حسنين !! زوج الام تزوج بزوجة اخرى ! وبفلوس حسنين ! وعمل فرقة للافراح يكون هو ريسها ٠٠ وجد حسنين لم يرض بهذه الزوجة ، وعائلة حسنين لم ترض ٠٠ بما يرونه ٠٠ وحينها ذهب حسنين الى الرجل قال : « انا راجل نزيه وجوز بنت مراتى يكون من رجالتى ، يكون نزيه مثلى » ٠٠ رفض حسنين ان يكون مرمطونا أو طبالا ، وزعق ، فلطمه الرجل ، وامسكه حسنين خنقة قفطانه ولكنه رأى حميدة ، ترقرق عيناها ٠٠ قال الرجل : « المهر لسه بدرى عليه » ٠٠

يعوم حسنين الى البحيرة بالليل مع الرجال ، ويرجع الى البلدة ، فلا ينام ، يعود الى البحيرة ، يشتغل ، وهو مهدود ، يجد الفلوس ، ولكن حسنين وجد نفسه على الحديدة ٠٠ عنده قفطانه الازرق ، وسرواله الطويل الابيض ، وفانلته البحرية الصوف ، ويملك الفلوكة ٠٠ أيبيع الفلوكة ؟ صرخ حسنين ونط داخل الفلوكة ، وجدف ٠٠ وجدف ٠٠ ونادى حميدة ، كانت تقف عند مقدمتها ، وملفعها يتطاير مع نسمات الهواء ، وكان البدر مكتملا ، ولكنه لا يرى وجهها بوضوح ، فى نفسه رؤية وجهها ، ولكن الظلال تغطية ، وصوت الموج وشيش ، يمنع وصول ما تحدثه به ، ولكنها تشير اليه أن تضمه ويضمها ٠٠ يا حميدة ٠٠ ليس قلبى خليا من الهموم وقلبك المثقل بزوج أمك يا حميدة يا حمالة الاسى ينضرب زوج أمك بالمركوب فوق رأسه ٠٠ يغور ٠٠ هزت حميدة رأسها ٠٠ ضحكت ، وبان وجهها واضحا ، جدف حسنين راجعا الى البر ، ونط ، قال لرجال عائلته ، رأيكم « قالوا : « الناس تقول فى المثل سعد الراجل بمراته ، ونكده بمراته ، قال حسنين أنه عارف هذا ، وهو يتمسك بحميدة من أجله ووقف عارى الرأس أمام رجال العائلة ٠٠ وأمام جده ، وقال حرام أن يترك حميدة بعد هذه السنوات التي حوش فيها مهرها ٠٠ أنسيتم يا ناس كيف أقوم فى الصقيع من الفجر ، وأنزل عارى البدن الى الماء ، لأصطاد لقمة العيش ، ومهر حميدة ؟ عملت عند من هب ودب ، خاصمت وصالحت حتى ترضى عنى حميدة ، قالوا زوج ـ أمها ٠٠ زوج أمها يستغفلك ٠٠ قال : « رايح لحميدة أخذها » قال : « هى فى عرف الله ورسوله مراتى ، وعرفكم ؟ تساءل : « موش كده ؟ » قالوا : « مراتك صحيح ٠٠ بس ما تتعب من جوز أمها » قال : « ماجوزها ٠٠ مادخل عليها الليلة ٠٠ ما دخل الليلة ، مادخل علييها » ٠٠

(٢) واقعة أبى زيد الهلالى :

يتذكر كيف انقفل الباب ، ووجدها أمامه ، ولكنها لم تحاول أن تهرب حدثوه عن وقائع مثل هذه ٠٠ كانت العروسة تبدوا كالعصفورة

المحبوسة ، تحاول الانفــلات ، ولكن عروسته يراها تجلس على السرير ، وتضع يديها فى حجرها ، ورأسها فى الارض ، ضحك اذ تذكر المرمطون ، وهو يتقصع على خشبة الفرح ، والناس يهللون ، كان يقول : خذ منى سمكة ، وأنى آخد سمكة وعروستك ملكــة » ٠

حن اليها حن ، وكانوا حكوا له ٠٠ حكوا عن ليلة العرس ٠٠ شمر عن عزيمتك يا بطل البنت لك لا محالة ٠٠ امراتك ٠٠ ماذا تقول ؟ هــذا حقك ٠٠ حقك ٠٠ حقك فاحرث أرضك ، وابذر زرعك ، أحصد حصادك ، أبو زيد الهلالى سلامه ينازل دياب ٠٠ حذروه يأخذ حذره ٠٠ خذ البنت بلين ، ليست بنتا أبيحة تطاردها فى الازقة ، وتأخذها فى تعريشة فرن ، ليس هنــا فى المندرة منازلة ٠٠ امراتك ستطبق فى عنقك طول عمرك ٠٠ خذها باللين ، زوج أمهــا صفق بيديه : « بنت مراتى حلوة ، وردة فياحة » وهو يحب « أبو زيــد » ويؤمن بالخضر ، ويقــول أنه من بر مصر ، وأنه يمشى بين النـاس ، لا يرونه لحكمة ٠٠ ولكن جده رفع صوته وقال : «الناس صايهم عمى » وجده عجوز كان فى الجهادية ومشى حافيا يحمل بندقية تشبه العصا مع عرابى ، ويقول عن عرابى رجل جليل ٠٠ رهيب ٠٠ أحبه ٠٠ طيب ، وقــال له : « أدخل عليها ٠٠ أدخل » وضحك جده أبو الاســنان واقعة ، ودفعه فى ظهره ، وما زال يحكى عن عرابى ، وقال له قبــل أن يغلق الباب : « يا جد ٠٠ عرابى حايقــوم الليلة ٠٠ والخديوى ما يضحكش عليه » وغمز الى عروسه البنت ، فخبطه جــده بعصاه ، وقال : « قليــل التربية » ٠ ثم التفت الى الناس : « الجوازة دى ما كنتش راضى عنها » نظروا اليه ، ومنهم من أمسكه ، وشد كم قفطانه ليسكت ، ولكنه قال : « جوز أمهــا راجل مش راجل » وكان زوج الأم واقفــا يسمع ، يلبس قفطانا أبيض ، وجهه يلمع ، ورائحة تفــوح منه ، وضع الرجل ذراعا فى وسطه ، ولعبت يده الأخرى فى شاربه وقــال : « راجل عجوز مخيف » ثم زعــق : « أبوها سايب لهــا حاجة ؟ أنى اللى جايب جهازها ، وأنى اللى مربيها ، أنى أجوزت أمها ما كانوش لاقيين اللقمة ٠٠٠ مندرتهم كانت معتمــة ، وأنى ٠٠ وأنى ها عمل انى ٠٠ » !!

يا غالية ٠٠ يا غالية ٠٠ يقترب ، والمكان يقصر ، يفرح ، يدب قلبه فى أذنيه ، توته فى مندرته ٠٠ كان ينام فيها بمفرده من قبل ، يخرج بالليل يشتغل ٠٠ الشغل هنا بالليل ، ويعود ينام بالنهار فى المندرة ، غربة ٠٠ غربة ٠٠ عايش خال ، والآن يقترب ، والمكان يقصر ، والعــروس البنت البنت راكنة راسها على يدهــا ، لا ترفع وجههــا اليه ٠٠٠أدوب ٠٠ أدوب فيها سكر ٠٠ سكر يا بنت ٠ يقول جده أن عرابى كــان يشرب الشـــاى

بسكر كتير على غير عادة أهل الشرقية ، وأن الخضر من الممكن أن يشرب ماء البحر المالح الكبير ، ولكن لحكمة . لا يشربه هكذا هباء ٠٠ » خد منى سمكة ، وأنى آخد سمكة وعروستك ملكة » ٠٠ وجده يقول له : « جوز أمها طواك خالص » وعرابى رفض أن يطويه الخديوى ٠٠ رفض ٠٠ رفض ٠٠ ترفض البنت اليد الممدودة منه ٠ كانت يد مترددة ، ولكنه مدها مرة بعد مرة ، شال الطرحة ، فانكمشت ، قال له جده ، عرابى نفسه ، وبلحمة أتى اليه ، وأيقظه من النوم وعام معه الى البحر ، فاصطاد سمكا ٠٠ لم يصدقه ، ولكن جده أصر على أن الخضر أيضا جاءه ، مرات ٠٠ ومرات قال له ألم تسمع يا بنى صوتا يشبه الطبلة أو الزمارة أو شخير الأسد ، قبل أذان الفجر ، ولحظة اختفاء الصوت ، وكان يحكى لعروسه البنت قبل الليلة حكايات جده مع عرابى ، وعرابى رأى صورته فى الكتاب الموضوع فى الصحارة التى ينام عليها جده ، وقبد فر ورق الكتاب وتوقف عند صورة عرابى ، وأخذ الكتاب خلسة للبنت تقرأه له فهى تعرف القراءة ، وأشارت له هذه صورة مصطفى ، وهذه صورة سعد ٠ وقال ضاحكا وهو يشير الى الصورة : هما كلهم بشنبات ٠٠ رجالة زمان ؟ « تساءل أين صور « أبو زيد » و « دياب » ؟ أين يابنت ، ضحكت ، وهزت رأسها قال : « دا كلهم أفندية ! » قال جده : « قعدت تقول ان عرابى ماكنش مننـا ، كان فلاح ابن فلاح ، وأنى صياد أبويا صياد ، وأمى بنت فلاح ، الهم واحد ، وكل عسكر الجيش بتوع المظاهرة » ، وجده زنقه ، وهو يعيد الكتاب فاضطرب ، ولكن جده قال له : « متخافش ٠٠ خده ٠٠ أتفرج على التصاوير لكن أوعى تقطعه أوعى » ٠

قعد بجانبها على السرير ، ولما التصق زاد دق قلبه بأذنيه ، وانكسف ، فهى لا ترفع وجهها عن الارض وأبو زيد غلب دياب ، ودياب أسد ٠٠ لا ٠٠ لن ينضرب أبو زيد ٠٠ لا ٠٠ خسارة ٠٠ يا تراب مهال على رأس أبو زيد ، شيلوه ٠٠ مسح أبو زيد عن رأسه التراب ، وضرب برأسه الحائط فانهد ، شال الغلالة عن جسدها ، الغلالة تطير ثم تستقر تحت أقدامها ، وهى جسد كبير ، فحل ، وسطه مخنوق ٠٠ أردافه لا يملكه بجماع ذراعيه ٠٠ يسجد ٠٠ يملس ، ولكن البنت ضامرة ٠٠ بلطية صايمة ، هزيلة ، عروستك !! شد الرباط المربوط به صدرها ، وظل يشد الخرق المحشوة فى صدرها ٠٠ حاوى ٠٠ حاوى شاهده فى مولد «أبو المعاطى» ملس على ردفيها ، غارت يده فى ثنايا القماش ، كان ذيل الفستان معمولا بفن ، يرفع مؤخرتها كأنها تل ٠٠ يا خبر ٠٠ يا مصيبة سودة ، نزلت على رأسه ، دق قلبه يدق فى أذنيه ٠٠ يا مغفل يا مغفل ، ولكنه كان قد تناول شيئا من زوج الأم وقال الرجل له أن يضعه تحت لسانه ، ويمص

يمص ، يا خبر نيلة ٠٠ عروستك ٠٠ البنت مدارة لا لهـا أفرع ولا بزبوز، منجرة ٠٠ ممسوحة ، لا أمواج تمر بسطح جسدها ٠٠ جمل ليس له سنام حن اليهـا حن غير هذا ٠٠ يحبها أحبهـا ٠٠ زوج الام غشــه ٠٠ زوج الأم غشه ٠٠ لمـاذا يزعق هكذا ولا ينطق بحـرف ، كله يرتج به جسده من جواه ، وزوج الأم يستقبله يعمل رجل ، يقسم ألا يراها فهى مؤدبة ويقسم أنها تأكل اللحم ، والسمك الكبير ، الكبير جدا ، ولا تشتغل فى أعمال البيت ،

وعندما يسمح له بالجلوس معها ، يقعـد بينهما ، قال زوج الأم : « بنت مراتى جميلة ، وعفية ، ميهمش تنكيس الرأس كل حاجة ماشـية عال » وقال : « عيلتك وجـدك موش راضيين ليه ؟ آه ٠٠ آه ٠٠ جسـد كبير ، وصدر فحل ، وأرداف تلال يملس قال : « ايه ده بكت البنت آه ٠٠ آه ٠٠ بكت البنت ، وقام ، لبس قفطانه الابيض ٠٠ قفطان العرس ، المرمطون غازل البنت وهى تجلس بجـانبه على كوشة العرس ٠٠ مبـروك يا عريس ٠٠ مبروك ٠٠ مبروك يا جدى أنى وعرابى ، مبروك يا جدى ٠٠ لا أثداء لا أرداف يا جـدى ٠٠ فى نفسه شراء بنت ٠٠ أى واحـد من معارفه الشعبان الذين يعرفون ٠ مثل هذه البضاعة ، ليراها تتعرى أمامه ليراها من بعيـد ٠٠ قال : « لن أفعـل ما يغضب الله ، بس أشوف بحنها » قال الجد : « جوز أمها وحش » ولكنه يجب البنت ٠٠ زوج الأم يعـد بجهـاز من البندر لم يدخل البلد مثله ويرى المنـدرة فيهـا سرير ، وكنبة ، يا زوج الأم ياكلب ٠٠ الزبانية ضحكوا على أبى زيد ، أوقعوه فى قبضة دياب ٠٠ يشترى لهـا فستانا من الحرير ، وحمصا وعقـدا خرزه زجاج من مولد أبو المعاطى ٠٠ تفرح البنت ، ولكنه يميـل اليهـا الان ، هز رأسه بشدة ، قال : « أنا راسى تقيلة ٠٠ طينة ٠٠ طينة ٠٠ جوز أمك ٠٠

« قال جده : « جه بعـد عرابى ناس أكابر ٠٠ بس يعنى ما عملوش

مثله ، كان جبار ٠٠ كش فى الخديوى كش » اقترب منهـا عنـدما تذكر الشعبان وغمزهم ، قالوا : « حاسب لا تخف هى امرأتك ٠ امرأتك ٠٠ أرنـا شطارتك يا شاطر » ٠٠ هى امرأته ٠٠ التصق بهـا ٠ قال : « انتى مين » قال : « جوز أمك عطانى حاجة أمصها تحت لسانى ٠٠ تفوه ٠٠ طينة ٠٠ طينة ٠٠ جسمى مرتخى » ٠

شعر

رباعية التفتح والإنقسام

السيد النماس



التفتح الأول :

أعمارنا الخضراء فوق مشجب المـاء

ودميــــة القمـــــر

تضرج الأعشـــاب بالضيـــاء

دهشــــــة الســـفر

أعمـــارنا الخضراء تمشى خلفنــا

ظلالها تصطك فى ظلالنا

تفقــدنا فى لحظــة التماسك الخطـر

ولحظــة التفكك المكرره

فى لحظة التوتر الدفئ

لحظة المـداوره

فى الضمة الليلية الضريره

فى الرغبــة الرخســـاء

فى القبلة القصــــيره

فى لعبة الشجاعة العميقة المنحدره

فى شهقة اللمح الآخير:
اغنيــات إلبعث والاحزان تشرد ملء ماء النيل
والسهل المجلل بالموات
فى المطر الذى يعيدنا صغارا
ينفغنـــا فى الذكريات
ورجفــة الاشياء فى الليل الشتائى ، اشتهاء الشمس
فى الأقبية ـ المستنقعات .

التفتح الثانى :

اعمارنا السوداء فوق مشجب المـاء
ولعبـــــة القمـر
تلعبهـــا عنـــا طفولتنــا القديمــــه
تفتحى

يا ساعة التداخل ، التخارج ، التوحد
يا رحلة الالوان والاصوات والتبدد
يا رميــة المقــامره
يا شهوة التعـــدد
تتفحتين

الليل ورده

تنفسحين على يدى نهرا فاوديه فآماد سحيقه
وتكبرين ، يكبر الغزاة فيك ، خارجك
وتكبر الحقيقه
معذرة فحبنا الليلى يخشى ان تنوشه اسنة الرماح
فى الظهيره
يقال أن الجند ، يذرعون الطرقات ، يدخلون ، يخرجون ، يقتلون
ينبشون الكتب بحثا عن سلاح أو رموز غامضه
يقال يحملون السيف خوفا
وسجونهم متقوضه
تتفتحين الليل تاريخ جديد
معذرة ، فلقائنا الاخير ظللته ضحكات العدو فى
وجوهنـــــــا
وموت إصـــدقائنا
معـــذرة ، تقصمه المفاضله
بين الوطن

وبين نعمـــة الســـلام !

الانقسام الأول :

اشياؤنا الخضراء تاتى من بعيـد
ماذا تقول فى مكاتب البريد ؟
« الارض لا تبدأ من حرائق النجور والتفجع المعلب
حدودها الموتى الذين فى سيناء
وآخر الأحيـــــاء
أشعارنا العصماء تهمى فى مراسيم الخرافه
ماذا تقول المسافة ؟
« يا أيها الوطن الذى يخرج من ليل الاكاذيب ، السراديب ،
يا أيها الوطن الذى يجمع عنه الوباء
ولقحـــة العرافه
الأرض لا تبدأ من خرائط الأمير والأجناد والمخنثين
الأرض لا تبدأ من خرائط الأمير والأخباد والمخنثين
فهذه تبدأ من أسوارهم
حتى أسرة نومهم
الأرض تبدأ من رماد البيت والموتى ودم العاصفة

الانقسام الثانى :

تتفتحين ..
الليل قنبلة ووردة
تنقسمين
الموعد الآتى زمان وأبد
تتفتحين
الليل ميلاد وأنثى وكبد
تنقسمين
الرعد والبرق المجنح وانفجارات الظلال
وتجســـد الاشباح والموتى سدى
وتخلق الشىء المحال

قصة قصيرة



مصطفى الأسمر



(الحـــادث)

تعالى نواح العربة وهى تزحف بعجلاتها فوق أسـفلت الشـارع ، وعندما توقفت تماما اتضحت للعيون خلفهـا آثار سـوداء مطبوعـة فوق الأرض ·· وكانت الآثار المترتبة نتيجة احتكـاك العجلات وبمقدار سمكها ممتـدة بطول فترة النواح ··· من كل الاتجاهات تقاطر النـاس عـدوا استجابة للنواح والتفوا حول العربة ، وأبصر هو بعينيه الصـغير ممـدا بطوله أمام السيارة وبينه وبين « أكصدامها » الأمامى أقل من شبر بينما المرأة منكفئة برأسها على عجلة القيـادة تكـاد أن تكون بلا حركة ·· نهض الصبى وهو يمسك رأسه بكفيه ثم سار ببطء يصاحبه عرج خفيف ·· رآه هو على هذا المنظر فانكمش فى جلده ووقع أسير رجفة متصلة ·· فكر فى العـدو حكل يبعـده عن مكـان الحادث ويختفى به عن الأنظار ولكنـه كان قـد انزرع ··

الـراء :

جاء ترتيبى بين أخوتى الذكور والاناث « البكـرى » ·· فى بـماية مرحلتى الثانوية كان ترتيبى يؤهلنى للثانوى العـام بيسر ولكن رغبتى الحقيقية كانت فى التواجـد بين الاشجار والازهار وحيوانات الحقل الاليفة، فرأيت أن أختصر الطريق والتحق بالثانوى الزراعى لأتخرج مبكرا وأحقـق حلمى فى الحصول على مساحة من الأرض البور أقيم عليها بيتا طالمـا تخيلت شكله ·· وأزرع حوله كل ما تشتهى نفسى ·· نقلت رغبتى لأمى وقلت لهـا بأننى سأتقـدم بأوراقى الى الثانوى الزراعى ·· « دبت » قبضتها فى صدرها وحذرتنى من الافصاح عن رغبتى هذه لأى مخلوق وقالت ومازالت كلماتها ترن فى أذنى بالحرف : أصمت ·· فلو عرف أبوك ، لخلق منهـــا حكـاية ·

وبالرغم من تحذيرها هذا فعنـدما أحضر أبى اسـتمارة الالتحـاق لأملأها تحت اشرافه قلت له :

أبى ·· أريـد أن التحق بالتعليم الفنى ··

زغر لى وقال :

ولكنى أنا لا أريد لك ذلك

خفضت من رأسى وقلت :

أحب الزراعة يا أبى

قاطعنى هادرا :

انا ادرى الناس بما ينفعك ويصلح لك ·

قلت : أعد أن أشرفك وارفع رأسك وأسمك فى هذا المجال ·

هوى بكفه على المائدة التى كنت أملأ الاستمارة فوقها وقال غاضبا:

قلت ثانوى عام « يعنى » ثانوى عام ٠٠ لا اريد المناقشة فى الأمر من جديد :

ولكن يا أبى

لم يتح لى فرصة تكملة ما أود قوله فقد نظر تجاه امى وخاطبها :

أسمعى ما يقوله ابنك ٠٠ ما شاء الله ٠٠ اتعجبك هذه التربية ٠

التفت تجاهى وقال :

الرأى هنا لى ٠٠

(أ ٠٠٠)

أقبلت عربة المرور يسبقها صوت « سرينتها » ثم وقفت لصق الطوار ٠٠ نزل السيد الضابط منها تحف به كوكبة من الجند لاجراء المعاينة المتبعة ٠٠٠ أمر الناس فى غلظة أن ينصرفوا بعيدا ، فاتضحت على الاثر العربة ، فتح بابها وتوجه الى المرأة بعينيه كما لو كان يرجوها ان تخرج ٠٠ نزلت منها وقد استعادت هدوءها بعد أن اطمأنت اليه ، عادت لها السيطرة على اعصابها ٠٠ سالها بود اسئلة لا معنى لها ولا هدف وهو يتاملها بنظرة مشجعة محاولا ما امكن ان يلفت نظرها للرتبة الراقدة على كتفيه فى بريق ٠٠ ثم اتجه الى الصغير فقلب فيه بيديه وعاد من جديد الى المرأة وهو يبتسم ليطمئنها ، على البعد ظهرت عربة الاسعاف تطلق صفيرها المميز ، شقت طريقها وسط حشود الناس ثم جاءت فى أعقابها عربة الشرطة ٠٠ تأمل هو العربات الثلاث وجاهد ليتحاشى النظر الى الرجال ذوى السترات الصفراء والرتب اللامعة ولكنه لم يقدر فازداد انكماشا وانزواءا ٠٠ ارتفع بعينيه نحو السماء يستنجدها العون والحماية ٠٠ اشتعل حلقه جفافا وبحث عن صوته ليستغيث به ويستنجد لكن الصوت خذله ٠٠ ظلت عيناه رغما عنه مشدودتين الى السترات الصفراء وهى تتحرك داخل الدائرة المحيطة بمكان الحادث وهو يتوقع بين لحظة وأخرى أن يتجه أحدهم نحوه ٠٠ فكر بماذا يجيب لو ساله أيا منهم سؤالا ٠

الـ (الألف) الأولى :

فى استفتاء عن أمر من أمور البلدة أخذت بطاقتى الانتخابية معى وأنا متوجه الى العمل ٠٠ فى الضحى أقبل على حجرتنا ساعى السيد المدير وسلم كل منا ورقة مستقلة عبارة عن منشور ادارى داخلى صادر من السيد مدير الادارة يمنحنا بمقتضاه حق الانصراف قبل الموعد

الرسمى بساعتين شريطة أن يتوجه كل منا الى مقار لجنته الانتخابية للادلاء بصوته .. بالمصادفة كان مقر لجنتى كائنا بمدرسة أصغر أبنائى وكانوا قد منحوه اجازة دون سائر أخوته اذ كانت المدرسة مشغولة بعملية الاستفتاء .. غادرت العمل فى الموعد تماما وسلكت أقصر الطرق التى تقودنى الى المدرسة ، عندما وصلت اليها شاهدت جندا أمام بابها الخارجى ، وكانت عشرات الملصقات تغطى سورها وتكاد تحجبه عن العيون . كان مكبر الصوت الذى يطل بمقدمته من أحد النوافذ العليا تصدر من خلاله موسيقى حماسية بدت صاخبة أكثر من الحقيقة ربما لخلو المدرسة من الصغار .. انزلقت من بين الجند مرتجفا وأنا أتوجس خيفة .. وعندما مثلت أمام رئيس اللجنة واستعدت رباطة جاشى بعض الشىء أبرزت بطاقتى الانتخابية والعائلية أيضا .. تأملنى رئيس اللجنة وباقى الاعضاء فى ود بالغ وابتسم لى بمجبة ، ثم شد على يدى وهو يعيد الى بطاقتى وقال :

لقد تصرفت أنا ..

نظرت اليه مستفسرا ماذا يقصد بكلامه هذا .. قالت نظراته فى ود وحنان بالطبع أنك لا تمانع .. لم أعرف بماذا أجيب عليه .. فلزمت الصمت .

الـ (الألف) الثانية :

عندما أعلن مسئولنا الكبير أن كل الوثائق والمستندات سيتم سحبها لتستبدل بوثائق جديدة ، هيأت نفسى واستعددت لتنفيذ التعليمات حرفيا، ثم رأيت التريث حتى تعلن التفسيرات ، لم يطل انتظارى فقد شاهدت بعينى رأسى عبر شاشة التلفزيون صورة المسئول المختص رئيس لجنة السحب والاستبدال وهو يشرح لجموع المشاهدين المطلوب منهم تماما وما هى هذه المستندات المفترض تغييرها ، وأيد كلامه بتقديم النماذج الدالة على ذلك .. والحق يقال فقد كان الرجل غاية فى الدقة والوضوح وهو يسوق الأمثلة عن المستندات المطلوب تغييرها كبطاقة اثبات الشخصية ، والتأمين وجواز السفر ، وبطاقة التموين أيا كان لونها ، وقسيمتى الزواج وأيضا الطلاق ان وجدت لا قدر الله ، وجميع شهادات الدراسة الخاصة بالسنوات النهائية أو بمعنى آخر شهادات نهايات المراحل التعليمية وشهادة الميلاد واثبات الوفاة ، وعقود التليفونات والانارة والمياه والايصالات الدالة على سدادها أيضا دفاتر الشيكات والاسهم والسندات والقسائم ذات اللون الأحمر أو الأخضر أو الأبيض أو أى لون آخر .. باختصار وايجاز أية وثيقة أو محرر أو عقد تكون الدولة أحد أطرافه ..

قد ظل الرئيس المختص يشرح هذه المعلومات بصبر وتوفيق كبيرين ٠٠
ثم أعلن بعد أقل من اسبوع على صفحات الجرائد والمجلات وعبر موجات الاثير ومبثا فوق شاشات التلفزيون عن المهلة الممنوحة لكل فرد منا لاجراء هذه التغييرات ٠٠ وكانت المهلة من وجهة نظرى مقبولة ومعقولة فقد كانت شهرا كاملا وبعد ، توقع العقوبة على المتخلف اما بالغرامة أو بالحبس أو بكليهما معا مهما كان شأنه ومركزه ٠٠٠ فور معرفتى بهذه المهلة تهيأت كى أنجز المطلوب مبكرا ، فجندت نفسى لابحث عن كل الايصالات والمستندات ٠٠ ليال بطولها سهرت منكفئا على الاوراق المبعثرة بين الأدراج وعلى الأرفف أصنفها وانظمها وبين الحين والحين أعود الى الدليل الذى طبعه أحدهم وباعه بسعر مخفض للاسترشاد به ٠٠ ونتج عن هذا أنى أرهقت جسمانيا وتأثرت قوى ابصارى ٠٠ وبعد كل هذا الجهد لم أعرف بأكثر من أن هذه الوثائق سيتم نقل صيغتها حرفيا على وثائق جديدة مطبوعة بأسلوب جديد متطور على ورق خاص مزين بشعارنا الجديد مع ختمها أيضا بنفس الشعار الجديد ٠ وفور انتهائى من هذه المهمة كأحسن ما يكون ، توجهت الى اللجنة المختصة التى أتبعها ٠٠ كان الجمع هناك غفيرا فتأكد لى انه كان هناك من هم أكثر نشاطا وهمة منى ، التزمت دورى فى الطابور وعندما وصلت الى مكتب السيد المختص واصبحت أمامه مباشرة تناول من يدى المظروف الأصفر المنتفخ بكل مستنداتى فاخرج منه مستندا ظل يتامله لفترة قبل أن يعيده الى المظروف ثم قال لى :

ان كانت باقى المستندات كهذا المستند فهى ناقصة ومعيبة ٠٠

استفسرته قصده قال :

يلزمك أن تصدق على صحة ما جاء من بيانات من ادارة التصديق٠

سألته : لماذا ؟

قال : ألم تقرأ التعليمات المدونة على المدخل الخارجى بالخط الكبير ٠

لزمت الصمت ٠

(الـ ٠٠٠)

تماسك الصبى وغادر مكان الحادث سائرا على قدميه ٠ فانسحبت على الأثر عربة الاسعاف ، بعدها تحركت عربة الشرطة ، بينما ظلت عربة المرور فى مكانها والسيد الضابط والمرأة متواجهان فى سندة خفيفة على مقدمة عربتها وبالرغم من انصراف الصغير كواحد من أركان الحادث الرئيسية الا ان أى وافد على المكان كان يتوقف لبرهة عندما يرى عربة المرور ليستوضح الامر ٠٠ ولا يكتفى برواية واحدة يسمعها بل يظل يسأل

أكثر من واحد ممن يتوسم فيه أنه كان من شهود الحادث لحظة وقوعه.. وبعد سماعه أكثر من اجابة كان اما ينصرف أو يبقى على البعد ليرقب نهاية الأحداث .. فيكون له حظ معرفة الخاتمة رؤية لا سماعا .. وكان هو كما كان منذ البداية منزرعا فى مكانه الاول كشجرة امتدت جذورها الى سابع أرض . ولم تعد قادرة على ترك مكان غرسها .. من الناحية التى كان السيد الضابط واقفا بها أقبل تجاهه شاب وكأنه قد اختاره بالعمد دون باقى الخلق جميعا ثم استوضحه الامر . غمره الارتباك والعرق .. واندهش الشاب فسأله :

هل المرأة قريبة لك ؟

أسقط فى يده وأيقن أن ما حاول جاهدا اخفائه قد انكشف ببساطة وأن السيد الضابط قد دسه عليه حتى لو لم يكن الامر كذلك فقد جاء السؤال بداية لشد انتباه الجميع اليه بما فيهم السيد الضابط .. حاول أن ينطق فخرج صوته خفيضا لا يسمع .. ضرب الشاب كفا بكف وهو يراه على هذه الحالة ورد بود حقيقى :

ألا يصنع أحدكم فيه معروفا ويأتى له بكوب ماء ....

ثم تجاوزه .

الكساف :

عزمت على الاستقرار أو تكوين الاسرة ليصبح لى المنزل الخاص والأولاد الذين ينتسبون الى .. كنت اعرف اننى لم اعد صغيرا وان على أن أعجل بالمشروع والا سرقتنى الايام ورفضتنى بنات الأسر .. قررت امى أن تبحث لى بنفسها عن عروس ملائمة ، وكذلك فعلت الخالات ، وما كانت العمات اقل من الخالات حماسا .. نشط الجميع وبدورى حاولت أن أنتقى جارة من الجارات أو زميلة من زميلات العمل أو شقيقة لصديق . استمر البحث اكثر من عام ولم أوفق ، وعندما اقترحت على أمى اسما رفضته على الفور فلم تقبل اختيارى .. غضبت وخلقت من الأمر حكاية وأحالت البيت ميكى وأقسمت برأس أجدادها ألا يحدث هذا طالما فيها نفس يتردد... نزلت عند رأيها ووافقت على الفتاة التى رشحتها لى .. كانت ظروفى المالية محدودة وما زالت . صارحت والد خطيبتى عندما تقدمت اليه طالبا يدها ووضعت امامه كل ظروفى ولم أكذب عليه أو أخفى عنه شيئا .. قلت له ان « الشبكة » ستكون رمزية متواضعة ، اما المهر فلن أقدر على مجاراة الآخرين فيه .. رحب بى وقال :

أنا يا ولدى أشترى الرجل لا المال ..

فرحت كثيرا وتأكد لى ان أمى قد احسنت حقا الاختيار ، وشعرت أن طاقة فى السماء قد فتحت لى فقلت له ممتنا :

أنا لا أريد يا عمى أن أرهقك بجهاز ، يكفينا حاليا السرير والمرتبة ، وسنحاول أنا وهى أن نبنى بيتنا طوبة فوق طوبة .

ابتسم وقال :

باركك الله .. من البداية توسمت فيك الرجولة والشهامة ..

وعندما وقعت الفاس فى الرأس وتمت الاجراءات الشرعية والقانونية وتم الارتباط تنكر والدها لرأيه ، وحتى الآن لم أعرف السبب . وأصر أن أقدم مهرا مناسبا يليق بمكانتهم الاجتماعية .. ويرفع رأسها بين فتيات العائلة فهى ليست بأقل منهن أو يكون البديل تأسيس البيت بجهاز شامل .. والا فستظل رهينة عنده - بنص تعبيره - حتى أحقق له أحد الشرطين .. يومها ظللت أسمع منه كل شروطه ووجهى متجه الى الأرض .. وأنا ملتزم بالصمت ..

(القبـ ٢٠٠)

نظر السيد الضابط لمن حوله وهو راض عن نفسه كل الرضى ، ثم مسح بنظراته جمهور الواقفين وكله خيلاء ، بعدها رفع صوته عاليا امرا الجميع بالانصراف وأن يذهب كل واحد الى حال سبيله .. تحرك البعض حركة من لا ينوى مغادرة المكان بينما آثر الكثير السلامة فتفرقوا فى كل الاتجاهات ، وظل هو واقفا بالجانب الاخر من الشارع لصق الطوار وهو ما يزال على نفس الصورة السابقة وان ازداد داخله هما وقلقا .. فقد أحس أن الأمر بالنسبة له تحذير من الانصراف ، وأن المطلوب منه هو البقاء لأخذ اقواله فى محضر يفتح ثم يختتم بتوجيه الاتهام اليه .. انتشى السيد الضابط وهو يرى الأكثرية تغادر المكان انضياعا لأمره ، وأحس بعظيم مكانته فالتفت نحو المرأة ليرى تأثير هذه المكانة على نظراتها اليه .

الميم :

بعد انقضاء شهر من استلامى العمل بقسم المعاشات جاءنى ساعى المدير وقال :

المدير يريدك .

قلت له ولنفسى :
خيرا .
لم يكن هنـاك من وجهة نظرى أى مبرر لهـذا الاستدعاء ، فمنـذ اليـوم الأول لاستلامى العمل وأنا لا أتخلف عن ميعاد الحضـور دقيقـة واحـدة وأيضا لا أغادر مكتبى قبل موعد الانصراف الرسمى بدقيقة واحدة، كان بالامكـان دائما ضبط الساعة على .. توجست خيفة وسألت واحدا من زملاء الحجرة المكدسة بالمكـاتب الخشبية والمعدنية :
ترى لمـاذا يريد مقابلتى ؟
بعـد قليل سوف تعرف ..
سألته :
أين أجـد مكتبه ؟
الحق بالساعى فيقودك اليه ..
أصلحت من هندامى قبل التوجه اليه ورغبة ملحوظة تسـيطر على سلوكى جلست فى مكتب السكرتيرة الخاصة لسيادته وانتظرت فترة طالت قبـل أن تقودنى اليه ، وعندما استقلتنى حجرته الرحبة ، كان هو مستغرقا فى تقليب أوراق يزخر بهـا ملف رابض فوق مكتبه العريض ، وقفت صامتا الا من حركة جسدى المرتجف .. فرغ من التقليب ثم تدحرج بظهره على المقعد حتى تقـاربت مؤخـرة رأسه مع الحـافة العليـا لظهر المقعد الجلدى تأملنى ثم سأل :
اســمك ؟
أجبته .. نقر بأصبعه على بللورة المكتب ثم قال :
تعود أن تكون اجابتك دائما على اسئلتى كاملة ، وعليك أن تلاحظ هذا مستقبلا .
أحنيت رأسى ولم اتكلم .. سأل :
حالتك الاجتماعية ؟
ولمـا كنت قـد استوعبت الدرس السابق جيدا فقـد انطلقت كدانة مدفع بالرغم من ارتجاف جسدى :
أعزب ، وأنا أكبر اخواتى السبعة ، اثنان منهم ذكور والباقى اناث .. أبى احيـل على المعاش قبل استلامى أنا هذه الوظيفـة بشهور ستة لبلوغه السن القانونية .
قاطعنى فى غلظـة :
ما هذا .. ما شأنى أنا بكل هذا .. وما علاقتى أنا بمثل هـذه التفاصيل الأسرية تعلم أن أسلوب العمل هنا تحت ادارتى لا يسمح بمثل هذه « اللكلكة » .. عليك بالتركيز .. أنت فى ادارة اسمها المعاشات وكل

شيء فيهـا محكوم بحسابات دقيقـة ، ثم تذكر أننى أفضل أن يكـون الجواب فى حدود السؤال دون ما زيادة أو نقصان ٠٠

أحنيت راسى ولم أتكلم ٠٠٠ قال :

للعمل هنـا أصوله وقواعـده ٠٠ هل تعرفهما ؟

احترت بماذا أجيب ٠٠ بلا٠٠ أو بنعم٠٠ فضلت الصمت ٠٠ أعفانى هو عندما قال : عليك أن تعرف أننى لا أسمح لاى موظف هنا أن يبت برأيه فى أمر يعرض عليه دون الرجوع الى ٠٠ الجميع هنـا دون استثناء يعرفون هذا ولا يتصرفون فى اية مشكلة كبرت أم صغرت دون أخـذ موافقتى ٠٠ مفهـوم ٠ ٠؟

احنيت رأسى بما يفيـد الفهم ٠٠ قال بحـدة :

أجبنى ٠٠٠ أنا أكلمك أنت ٠٠٠

تشجعت وقلت :

مفهـوم

قال : بالطبع لا أود أن ألجـأ لتذكيرك بكل هذا مرة أخرى ٠٠

لزمت الصمت

القذ ٠٠)

تصور السيد الضابط أنه ينظر اليه مستنكرا ٠٠ غاظـه أن يظـل متواجدا فى مكـانه حتى الآن ولم يبرحه ضاربا بأوامره عرض الحائط ٠٠ آتى ناس وانصرفوا ولكنه لم يفعل فعلهم ٠٠ خيل اليه أنه كان هناك من البداية ٠٠ بل قبلهـا ٠

التفت نحوه متحرشا ، وعندما التقت العيون تصور أنه يتهمه ويدينه ٠٠ فكـر أن يرسل الى الجانب الاخر من الشارع عسكرى من عسـكره ليأتى به اليه مسوقا ولكنه تمالك نفسه ورأى ان يتمسك بأهداب الصبر والتريث حتى لا يشعره بأن نظراته الملقـة به تقلقه ، انصرف عنه وعاد من جـديد للحديث مع المرأة ، كانت الابتسامة قـد عادت تملأ شفتيها ٠٠

(تاء) البداية :

كثيرا ما تطفو فوق سطح الذهن أحداث قديمة وقعت لى وأنا صغير فتبرق كومضة برق خاطفة ثم تختفى ٠٠ ومن هذه الاحداث التقطت عيناى صورة لى وأنا صغير ، طفل يوشك على الولوج الى عامه السادس على الاكثر اخذه اخواله الى حارة العيد مع باقى اطفال الاسرة ٠٠ سرنا مسحوبين بايديهم نشاهد ما تزخر به الساحة من اشياء مبهرة ولعب كثيرة ٠٠ استولت على رغبة جارفة فى ممارسة لعبة من العاب الساحة ٠٠ قلت لخالى:

خالى .. اترك يدى .
نهرنى وقال :
: اياك وان تفكر فى هذا .
قلت له : أريد أن اسير بمفردى .
قال : « تتوه » الا ترى كل هذا الزحام .
قلت : اسير بجانبك .. لا اجعلك تغيب عنى ابدا ..
قال : قلت لك لا ..
كان هناك اطفال مثلى واقصر قامة منى يسيرون وحدهم .. اشرت باصبعى عليهم وقلت : اريد ان اكون مثلهم .
قال : انهم (وحشين) .
لزمت الصمت .

(ثاء) النهــاية :

استرعت اللافتة المعلقة بعرض الشارع والمشدودة الى عمودين من أعمدة الانارة انتباهى .. قرأتها باهتمام ، كان المكتوب عليها هو (بمناسبةالعيد القومى للمدينة سيقوم مجلس ادارتها بتنظيم سباق للعدو مفتــوح لكل الاعمار ومسافة السباق ٥ كيلو متر فعلى من يرغب الاشتراك فى السبــاق التقــدم الى اللجنة المنظمة لقيد اسمه) .

انصرفت عن الميدان والاعلان يطاردنى ليل نهار وبضراوة .. ولمــا لم يعد باقيــا على موعد قفل باب الاشتراك فيه غير يوم واحد فقط قررت أن أخبر الاولاد فى البيت والزملاء فى العمل .. اجتمع الاولاد وهاجوا وقالوا :

تذكر مركزنا الادبى والاجتماعى ، هل تريد أن يسخر منا الناس ؟ ويقولوا انظروا لقد كبر ابوهم وخرف ..

تندر زملاء العمل وقالوا :

عدو .. تقول عدو ؟ .. عدو وانت فى مثل هذا العمر .. الا تخاف ان يتوقف قلبك فجأة ؟

استدعانى السيد مدير الادارة وسالنى

هل صحيح هذا الذى سمعته ؟

لم اجب ، صحمنى وهو يقول :

كنت اعرف انها وشاية واش .. فانت منذ انخراطك فى العمل مثــال للكفاءة والاحترام ..

كانت صورتى وانا مرتد (الشورت) واجرى بين المتسابقين تملأ خيالى .. استسلمت لرغبتى الضاغطة وتوجهت لقيد اسمى ، استقبلنى المكلف بقيد الاسماء وبدون معرفة سابقة تربطنا قال :

ارجو أن تعطينى اسمه الكامل ثلاثيا .

استفسرت : اسم من هذا ؟

اسم ولدك ؟ ٠٠ ألم يرسلك نيابة عنه لتملأ الاستمارة ٠٠ ؟

سألته : اسمه هو ؟

بالطبع اسمه هو ٠٠ معقول يكون اسمك انت ٠٠ أو تكون نسيت اسمه ؟

لزمت الصمت ٠٠

(القتـل)

عيناه على حالتهما الاولى معلقتان بالسيد الضابط تدوران مع كل حركة من حركاته ، ولا تريد أن تبرحاه ، لم يكن فى مقدوره أن يحسرهما عنه ٠٠ ازداد الموقف عمقا عندما تقابلت حدقات العيون ، قرأ فى نظراته اليه اتهـام صريح له بانه المتسبب الاول فى وقوع الحادث وانه وراء اصطدام الصبى والعربة ٠٠ تأكد تماما من أن السيد الضابط تنبه لوجوده وانه لن يدعه يفلت من بين يديه ٠٠ ابتهل الى الله ان يساعده ليخلص قدميه المنزرعتين من الارض كى يهرب وينجو من مصير مظلم ينتظره ٠٠ لسع شعاع نظراته السيد الضابط فلم يقدر بدوره أن يتجاهل هذه النظرات ٠٠ عاد يدقق فيه ، هاله انه كما هو منذ البداية جامد النظرات لا يريد ان يتحول بعينيه عنه ابدا ٠ وان اتهامه له مرسوم على نن عينيه بوضوح قرر أن يضع حد لهـذا العبث قبل ان تفلت سيطرته عليه وينضم الباقى اليه ثم يصنعوا عراكا ٠٠ بينما جنده قليل ٠٠ تقدم نحوه وقد انتوى امرا ٠٠ ساعتها تأكد هو ان ما ظل يخشاه طول عمره سيقع ، وأن السيد الضابط سيقبض عليـه لا محالة بتهمة التسبب فى مقتل الصبى ٠٠ استسلم تماما لمصيره وأسى لا حدود له يملأ قلبه كاعتذار لاسرته اذ يتخلى عنهم هكذا فجأة وعلى هذه الصورة ٠ إقترب السيد الضابط منه ولما لم يعد يفصل بينهما غير خطوة واحدة انهد هو واقعا كما تقع الاشجار العالية ممددا بطوله امام السيد الضـــابط ٠

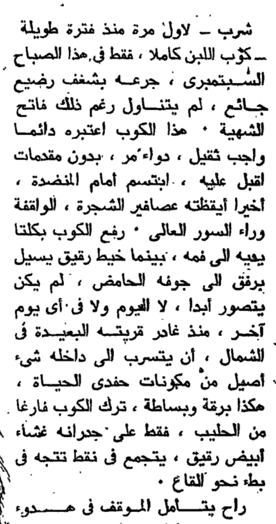
(المعادلة)

التـاء الاولى + الـراء + الالف الاولى + الكـاف + الميم + الالف الثانية + تاء النهاية = القتل

● قصة قصيرة ●

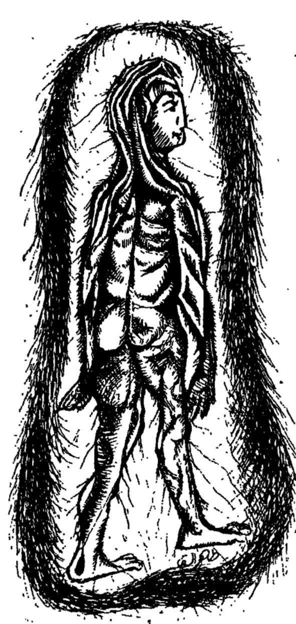
رجل فى سبتمبر ..
أو الرجل الذى مشى على رجليه

أحمد زغلول الشيطى



شرب ـ لاول مرة منذ فترة طويلة ـ كوب اللبن كاملا ، فقط فى هذا الصباح السبتمبرى ، جرعه بشغف رضيع جائع ، لم يتناول رغم ذلك فاتح الشهية • هذا الكوب اعتبره دائما واجب ثقيل ، دواء مر ، بدون مقدمات اقبل عليه ، ابتسم أمام المنضدة ، أخيرا أيقظته عصافير الشجرة ، الواقفة وراء السور العالى • رفع الكوب بكلتا يديه الى فمه ، بينما خيط رقيق يسيل برفق الى جوفه الحامض ، لم يكن يتصور أبدا ، لا اليوم ولا فى أى يوم آخر ، منذ غادر قريته البعيدة فى الشمال ، أن يتسرب الى داخله شىء أصيل من مكونات حفدى الحياة ، هكذا برقة وبساطة ، ترك الكوب فارغا من الحليب ، فقط على جدرانه غشاء أبيض رقيق ، يتجمع فى نقط تتجه فى بطء نحو القاع •

راح يتأمل الموقف فى هدوء سبتمبرى ، لعله من الافضل الامتناع عن قراءة الصحف ، وربما قليلا من السجائر لا يضر ، لكن الاحلام ، كارثة حقيقية فى هذه السن ، متى عرف الانسان الطب ؟ !



سبتمبر ! هكذا يجيء ، بروائحه الذابلة،يبعث بشفره ، نعم شفره، منذ متى لم أر أهلى يا ٠٠ ه ٠٠ ه ٠٠ نسيت شكلهم ٠٠ هؤلاء الناس الطيبون ٠٠ انهم لا يكتبون رسائل ، لان هذا غير مجد بالمرة ، لانهم عرفوا أننى لن أرجع ، رغم فشلى فى كل ما اندفعت اليه ، بحرارة الدم الطازج ، دم طالب الجامعة الريفى المثقف ، لكننى مخطىء ، انتهيت الى موظف داخل غبار تاريخى ، كل الاشياء التاريخية متعبة ، حتما أخطأت ، اننى لم افكر فيهم طيلة هذا الوقت ، منذ الرحيل المتسرع ، والشجاعة الطائشة ، لا بد أن الكثيرين قد ماتوا ٠٠ كانوا دوما يموتون عندما يرحل الشتاء ، كثيرا قال والدى أن أهلنا ينتظرون انقطاع المطر ثم يموتون ، ذلك لانه كثيرا على النفس أن تموت بينما المطر يسقط ٠ كم شتاء مر الى الآن ؟ ! أشتية كثيرة مرت ٠٠ بعدد شعر الرأس الابيض الذى بدأ يغزو رأسى من كل جانب ٠ ما عاد التجاهل يفيد ٠٠٠ ولا الصمت ٠

فى جزء من الثانية ، لمح جانبا من وجهه فى المرآة ، تغاضى عن ذلك سريعا ، شعر بمسار تفكير ينحرف الى بعيد ، الى أين ؟ ٠٠٠ أو أن انقلابا خفيا يوشك أن يقع ،ان لم تكن جذوره الاولى قد نبتت بالفعل ٠ لم تعقه نوبة القلق عن الوقوف تحت الدش ٠ عاريا حافيا فوق البلاط البارد ، يتأمل مسارات المياه على منحنيات جسمه ٠ والحق انه فوجىء فى صباح سبتمبر هذا بجسده ، نعم جسم مختلف ، ليس كما الفه بديهية لا تقبل الجدل ، بل جسم غير عادى بالمقاييس القاسية جدا ، أنه يكتشف ـ مذهولا ـ أن جسده يمتد من رأسه الى قدميه مسافة تقارب المترين ، طول لاعب « باسكت » ، الباسكت بول الذى لم ألعبه أبدا ، رغم عشقى القديم له ، كم هو رائع أن تخطف الكرة ، الارض بين يديك ، وتقفز ، وسط غابة من اجسام خصومك ، تفلت باعجوبة ، قافزا ٠٠ راقصا تقاتل بخفة فراشة ، حتى تصل الى الدائرة ، دائرتك ، من فوقك نجوم النصر ، وقوس قزح لتسقط كرتك فى الحلقة ، كما لو كنت تقبل امرأة ، لاول مرة فى حياتك ، بينما الجماهير تهتف لك وتفتح أحضانها العريضة لتضمك وتتوجك بطلا ٠٠٠ بطل ؟ ! ٠٠٠ بطل يا أمى.؟.!

هل نسيت أن ألعب باسكت كما أنسى الحبوب المهدئة فى جيب الجاكتة ؟ !

لابد اننى نسيت اشياء كثيرة ، ليس فقط الزوجة ٠٠ الاسرة ٠٠ الاهل ، يبدو اننى نسيت نفسى حتما كان رجل آخر يدخن السجائر ، ويحتسى القهوة سادة ، ويناقش بعنف ، الاصدقاء القدامى فى المقاهى

القديمة ، يناقش ماذا ؟ ٠٠ كل شيء كما هو ، معذرة ، ليته ظل كما هو ، سنعوم حتما يا أصدقاء فى افرازاتنا ٠٠ قال لى أحد الصبية ٠ الساعة كام يا حاج ٠ كبرنا يا أولاد ٠٠ كان رجل آخر لا شك ٠ يسود الورق الابيض بالحبر الاسود ٠ بالوثائق السرية والمعلنة ، وسيادة المدير الكبير ، الآتى من الغبار البيروقراطى العتيد ، رجل آخر ٠٠ آخر ٠٠ يصطاد النساء من زحمة يوم الخميس ويؤرقه صداع ليس له سبب ٠ هل سببه فوق الطب الوضعى يا دكتور ؟

تحسس جسده ، الشحم موزع بدقة ، لا ترهل ، لا مطبات ، لا صدر كصدور النساء ، شيء غريب أليس هبه مجانيه ؟ ٠٠ كل هذا الجسد ؟ ألم ينتهى عصر الهبات الخرافية ، انه جسد رجل حقيقى فى أى قمقم كان ؟ ألابد أن يداهمنى سبتمبر فى السرير لاكتشف أن لى هذا الجسد ٠٠

* * *

ضرب يده بقوة فى جدار الحمام ، ارتج البيت ، لا يمكن أن يسقط البيت طبعا ، لانه لن ينجو من الانهيار ، قفز عاليا ٠٠ تعلق بماسورة الدش ٠٠ ترك نفسه يروح ويجيء كبندول الساعة ، ترك الماسورة اصطدمت قدماه بالبلاط ، قفز ثانيا مصوبا قدميه نحو السقف ، سقط على كفيه تحت أمطار الدش جميل أن يأخذ حمامه هكذا ، بالمقلوب ، أليس مدهش ، من الغبى الذى اخترع الوقوف على القدمين ، مرجح ساقيه تحت المياه ٠ بينما فمه مفتوح يستقبل القطرات الشاردة ، قفز من وضعه المقلوب مترين ، ضرب السقف بظهره ، أحس بعدة قنابل تنفجر فى أذنيه ، مزلزلة أركان العمارة ، سمع السكان يصرخون ويشتمون ويهددون بابلاغ الشرطة فورا ٠

انفتحت فى صدره قرب الضحك ، لم يعد يميز الاصوات ، لن يمشى بعد اليوم على قدميه ، لابد أن يقاوم ركود الحياة ، ارتدى ملابسه ووقف على يديه ، فتح الباب ، كان السكان مجتمعين فوق السلم فى مؤتمر صاخب ، ألقى اليهم بالتحية ٠ لم ينتظر ردها ،كان مشغول جدا بأنه من الآن فصاعدا سيغير حياته ٠٠٠ فسبتمبر نبهه بطريق يقينى ان كثير من الايام قد ضاعت وعليه الا يؤجل ما اعتزم عليه أبدا ٠

شعر



عيد صالح

قلت انتظرنى فى فلاة العمر واحفر قبرى
الصخرى فى وادى الفجيعة والنواح
فالعمر يمضى والدماء تجحمت فى نهرها الوثنى
شاخت شجيرات المساء على ضفاف
الأمنيات المستحيلة
افلت نجوم الدهر وانحثرت رؤانا كيف نمضى
جثة فى موكب العصر المسافر عبر ذرات
المجرات البعيدة
كيف انشطرنا فى المدارات .. احترقنا فى ثلوج
شتائنا العبثى .. آه .. يا مروجى الوالغات ..
نقيع موتى دمدمى فى الريح .. اعصارا
دنارا حول قبرى ..
أوقدى فى ظلمة التاريخ سردابا ببطن
الارض ارحل فيه
أرحل فيه
أرحل فيه

قصة قصيرة

الإعدام بصقاً

حسين الباتانجى

تمهيـــد تسـجيلى :

قريتنا صغيرة ، تبعـد عن خط الفرنساوى الى الغرب ، حوالى ثلا كيلو مترات ٠٠ يحدها شرقا جميزة مطر ، وغربا نقرة القاطع ٠ ويحد جنوبا ساقية البطفة ، وشمالا نهر النيل ٠

قريتنا اسمها شرباص ٠٠ ولانى غير متتبع لتاريخها ، فقـد سمعت تفسيرات عديدة لهذا الاسم ٠٠ البعض يقـول أنه كان فى الاصل : الشر به وآخرون يقولون أنه : شربات ثم حرف الاسم بتعاقب الاجيال ٠

فى قريتنا مقاما لاحد الصالحين فى الزمن القـديم ، اسمه سـيد الشرباصى ، صار مع الأيام علما ومزارا لأهل القرية والقرى المجاورة ٠

كنت وأنا صغير ، أتجول فى شوارع القرية ، فأنفـذ من ميدان الصار الى شارع الجامع، ثم أنعطف الى طريق يؤدى بالتواء الى زقاق الشراميطى فأقطعه سائراً على مهل حتى قرب نهايته واقف متجهـا الى الغرب ، أتطلع الى سراية العمـدة ، ثم تنحـدر عيناى لاتفحص غرفـة التليفون المقـا من اللبن ، وتقف وحـدها كالحارس اليقظ ، فى زاوية شمالية أمام السراى وأعود الى بيتنا ، فأستلقى على الفراش ، وينطلق خيالى يجوس داخـ غرف السراى وما فيهـا من أشياء ، مـع أننى لم أتخـط درج السراى الحقيقـة مطلقـا ٠

قريتنا فيهم أناس طيبون ، والأشرار أيضا لهم مكانهم بها ، لكن الأشرار كانوا يستولون على أفئدتنا • كنـا نسمع عن مغامراتهم فننبهر ، وننام نحلم بتقاطيعهم التى لم نرهـا أبدا ، وكيف تبدو أجسادهم القوية، ونظراتهم المرعبة ، ويبدون لنـا ـ نحن الصغار ـ أحق بالتبرك والزيارة ، من سيدى الشرباصى ، ولى القرية ومقـامها المقـدس •

وكبرت قليلا •• ولم تتغير نظرتى الى القرية ، وأهلهـا الطيبـون والأشرار • دورها وحقولهـا وحدودها ، الا قليـلا •

وكبرت أكثر •• فلم تتغير نظرتى الى القرية ، وكل ما فيها الا قليلا •

ثم غادرت القرية الى المدينة الصغيرة ، فلم تتغير نظـرتى اليهـا الا قليـلا •

لكننى أبدا •• لم أر العمـدة ، ولم أر الأشرار •

ملاحظـة :

علمت فيمـا بعـد ، وبعـد أن أصبحت رجلا • أن عمدة قريتنا كان موظفـا حسن الحظ ، فقد كان يعمل خفيرا لدى مأمور المركز ، وظل يعمـل بهـذه الوظيفة طيلة ثمانى عشر عاما ، وكان أثنـاء وظيفته يكن عداءا وحقدا للمأمور ، لكنه كان يتزلف لضباط المركز ، ويؤدى لهم خدمات شديدة الخصوصية ، فلما مات المـأمور ، عينوه عمدة لقريتنا • وبعد أن كان لا يملك شيئا سوى الجلباب الكالح •• أصبح يمتلك نصـف فـدادين القرية • والقرية ذاتها •

الميــــدان :

منذ عشرون عاما وانا اعيش فى المدينة الصغيرة ، لا يشغلنى شىء سوى مطاردة الرغيف ، ابحث عنه فى الزوايا والاركان ، وشقوق الجدران ، واتعقبه فى الكهوف ، واقتنصه من بين مخالب الذئاب •• فاذا حصلت عليه ، خمد ذهنى ، وسكن نشاطى ، ولم يعد لى هدف آخر ، سوى اللف والدوران فى ارجاء المدينة ، اجوب شوارعها الكبيرة ، وازقتها الضيقة ، اتفرج على واجهات الدكاكين ، ومعارض الموبيليا •• والبوتيكات التى تعرض ملابس النساء ، وادوات التجميل •

نسيت العمدة •• ونسيت القرية بأهلها الطيبين والاشرار ، حتى سيدى الشرباصى نسيته ، لكن بين الحين والحين ، كانت تطفو على ذاكرتى بعض الذكريات الصغيرة ، سرعان ما كانت تتوارى ، عندما تتقلص المعدة من الجوع •

واحيانا .. كنت التقى ببعض ابناء القرية عرضا ، فاسمع منهم حكايات قصيرة مبتورة ، عن جبروت العمدة ، وسيطرته التى جاوزت الحدود :

***

ميدان سوق الحسنية يموج بالحركة والضجيج . باعة الحلوى والفواكه ، تتعالى نداءاتهم المغرية ، والسيارات والمشاه يتنافسون فى عبور الميدان الى الشوارع الجانبية ، وثمة صراخ وجلبة ، تصدر من بعض المتزاحمين على دكة الحاجة وهيبة بائعة الفلافل .. وانا انحدر الى مقهى السلكاوى الكائنة فى شارع ضيق متفرع من الميدان ، علقت عيناى بلافتة عريضة ، تتصدر واجهة احد محال الفاكهة : « وكلوا من طيبات ما رزقناكم » . اسرعت الخطى الى المقهى مبتئسا .. على مقعد امام باب المقهى ، يجلس عم غريب . يضع ساقا فوق الاخرى ، ويرتفع صوته بمناقشة حامية مع الآخرين الذين يتحلقون حوله فى نصف دائرة . التقطت اذناى كلمات متفرقة :

« الأمن الغذائى »

« الجشـــع »

« الضمير » .

تقدمت تجاههم فى سخط . ما ان لمحنى عم غريب حتى صاح باسما :

ـ اهلا ابا على ..

رددت بصوت مبتل :

ـ اهلا عم غريب ..

تساءل باسطا يده تجاهى :

ـ اين كنت يا رجـل . ؟

قلت بوهن :

ـ فى الدنيـا ..

جلست صامتا . فى ذهنى افكار شائهة . تسلل الى اذنى صـوت خجول : « زوجتى مريضة ، ولا استطيع ان اذهب بها الى طبيب » .

التفت بحدة ، وجدت درويش عيش يرخى عينيه فى بؤس ، وعـم غريب يحدق فى وجهه .

حركت شفتى لاتكلم ، لكنى اغلقتهما ثانية حين علا صوت ممدوح العفشة نائحا فى حشرجة :

« وانا مريض .. صدرى وقدمى ولا اقدر على العمل .. واولادى جوعى » .

قبل ان انطق بكلمة اندفع محمد المطرى صارخا :

« طيب .. أنا التموين حرر لى قضية عند أبى نجم ، وهو الآن يرفض توكيل محام للدفاع عنى .. هل كنت اسرق وزن الخبز لاضع المكسب فى جيبى . ؟ لقد كنت اسرق له ، ماذنبى انا حتى اذهب الى السجن .. وكيف يعيش أولادى .. ؟ » .

قلت لعم غريب فى مرارة :

ـ يا عم غريب .. أنت رئيس نقابة عمال المخابز .. وهذه نماذج صغيرة أمامك .. زوجة مريضة ، واطفال جائعون ، ولص يسرق لحساب لص اكبر .. فماذا أنت فاعل . ؟

قال عم غريب فى توان ، وهو ينظف نظارته الطبية ببطء :

ـ سوف نسوى هذه الامور الصغيرة .

قلت غاضبا :

ـ متى . ؟

قال بنظرة لائمة :

ـ حينما انتهى مما هو اهم .

لم اعقب .. لكنى حاولت ان افكر لاعرف ما هو الاهم .. فلم استطع . !

الاستـــاذ :

من منحنى الشارع القريب ، برز الاستاذ .. يرتدى حلته الداكنة ، عيناه على المقهى قبل خطواته . اتى الينا باسما ، قائلا بصوته القـوى الواثق : .

ـ مرحبا بالرجال .. كيف انتم . ؟

رددنا التحية هاشين ، واوسعنا له مكانا بيننا . قال وهو يتهيـأ للجلوس :

ـ الى اين وصلت . ؟

ادركت انه يوجه السؤال الى فقلت :

ـ فى ماذا . ؟

قال باستنكار :

ـ انك كسول ٠٠

قلت ضاحكا :

ـ حقيقة لا تمارى ، لكنى مع ذلك نشط الافكار ٠

ضحك ساخرا :

ـ وما جدوى نشاط الفكر ، والفعل معدوم ٠ ٠ ؟

قلت مبررا :

ـ لكننا جميعا عاجزون عن الحركة ٠٠

هتف باشمئزاز :

ـ ياللحسرة ٠٠ ثم متابعا بصوت صارخ :

ـ لابد أن نقلب عنف القرية الى سيوف ٠ ففى هذه المدينة الضائعة ، عقد لواء السبق لبرميل الطرشى العظيم ، ولباعة الهواء واشعة الشمس ، ولتجار الروبابيكيا ٠٠ فقد صنعوا الامبراطوريات والممالك ، ولم تجن الثقافة على اهلها سوى الفقر والعوز ٠

ضحكنا جميعا باصوات معولة ، لكنه قطع ضحكاتنا مسترسلا :

ـ لا تضحكوا ٠٠ فلابد أن يموت صطوكا ٠

قال عم غريب متسائلا :

ـ من يا استاذ ٠ ؟

قال عابسا :

ـ العمدة ٠٠ والخفراء ايضا ٠ نعم ، ولابد أن نحاكمه ، ولابد أن ترقص زوجته فى الافراح والموالد ، وفى الحانات والغرز ، حتى تظل مشهورة ، فهى تأبى الا أن تكون مشهورة ٠ سواء كانت زوجة العمدة أو ارملته ٠ لابد أن تتمايل بين السكارى والمساطيل ، وتغنى بصوتها الفاجر « ليلى يا ليالى ٠٠ عينى يا ليالى » ٠ لابد أن ترقص حتى تموت ٠

نظرنا جميعا اليه مشدوهين ، فهب واقفا ، ثم خطا فى الشـــارع الضيق ، وكلماته الاخيرة ترن فى اذنى :

« لابد أن يعدم ٠٠ لابد أن يحاكم ٠ ٠لابد ٠٠٠ » ٠

ملاحظـــة :

الاستاذ من قريتنا الجميلة ، النائمة على شاطىء النيل ، التى يحدها من الشرق قطار الدلتا ٠ ومن الغرب فقرة القاطع ٠ ويحدها من الجنوب ساقية البطنة ، ومن الشمال فرع دمياط ٠ والاستاذ يعرف عن أسرار قريتنـــا

الكثير ، ويعرف أن العمدة سبى النساء ، وسجن الرجال ، واغتصب الارض ، وعذب الجميع فى غرفة التليفون ٠

الاستاذ يعرف الكثير ٠ وانا للاسف ، لأنى لا شاغل لى سوى الرغيف ، لا اعرف عن اسرار قريتنا الا القليل ٠

جمل اعتراضية :

« قال لى الاستاذ انه ذهب يوما الى العمدة يشكو له أن رجاله قد استولوا على أرض ابيه عنوة ، فقال له العمدة مواسيا فى خبث « اعلم انك تعانى ٠٠ كما اعرف انك فى ضيق ٠٠ لكنى لا استطيع لك شيئا ٠ » ٠

« قال لى ممدوح العفشة انه ذهب الى المعلم موسى صقر قائلا له انه قضى عمره فى المخبز ، وهو الآن مريض ، ويريد أجر يوم واحد يطعم به اطفاله ، فصرخ به قائلا : قم ايها الوغد ، عليك بالعمل ٠ سوف اركلك واكسر اسنانك وادمى اطرافك » ٠

« قال لى ممدوح ايضا ان كيلو اللحم بجنهين وسبعون قرشا ، واللحم لابد له من زيت ، والزيت بخمسون لو وجد ، والارز بخمسة عشر ٠٠ فكيف يعيش هو واولاده ، وهو مريض لا يتكسب ثمن العدس ٠ » ؟

« قال لى عم غريب رئيس النقابة ، انه مريض ٠ وان المرض يفتك به ، ويمتص دم الحياة من عروقه ، ولا يجد الشفاء ٠ والدواء غال ومرهق » ٠

« قال لى الاستاذ أن ابن القرية عريق ، منتسب للارض والماء ، ثم جاء هذا الكئيب فسلبه كل شىء ٠ » ٠

« قلت لنفسى مفكرا : لابد أن يعدم ٠٠ ولكن ٠٠ كيف ٠ ؟ » ٠

* * *

لحظة التنفيذ :

قضيت ثلاث ليال ، اجرع زجاجات الكينا ، وادخن لفافات الحشيش ، وافكر كيف انفذ حكم الاعدام ٠

اننى ضعيف واهن ٠٠ ليست لدى القدرة على فعل شىء ٠ ليس لى هم ولا مطلب سوى الرغيف ٠ لكن لابد أن افعل شيئا ٠

من خلال جرعات الكينا السوداء ، ودخان الحشيش الازرق ، لمعت فى رأسى الفكرة ٠

جئت بقطعة من الصلصال ، وشكلتها على هيئة دمية • رأس المعـدة ، وعنق ثعلب ، وذراعا اخطبوط ، وبطن ديناصور ، وخفى جمل •

ارتديت ملابسى مسرعا ، وغادرت غرفتى الكائنة بجوار المقـابر ، متجها الى مقهى السلكاوى •

وجدت عم غريب يجلس جلسته المعهودة ، والعمال يتحلقون حوله فى نصف دائرة ، وأصواتهم تعلو بمناقشات مختلطة متداخلة •

قصدت اليهم حزينا • قال عم غريب حين رآنى :

ـ يبدو عليك الكدر ••

رددت مبتئسا : نعم •• كما تقول •

ـ لماذا •؟

ـ لا شىء •• اريد الآن اعدامه ••

قال ضاحكا :

ـ من هو •؟

قلت بخفوت :

ـ هـذا ••

نظر الجميع الى بدهشة مقرونة بالتساؤل • لكنى اخذت قطعة صغيرة من الورق • كتبت عليها بخط ردىء « نحن » • وقلت لهم : نحن جميعا مسئولين • ثم الصقت الورقة بالدمية ووضعتها ارضـا قائلا لهم : « ابصقوا » !

تعالت الضحكات الساخرة ، فبكيت • حينئذ توالى البصق حتى غطى الدمية •

***

نهضت منصرفا اترنح، لاحقتنى تعليقـات مشـفقة « مسـكين •• مسكين » •

وصوت عم غريب يغطى على كل الاصوات « كلنا مساكين » •

وانا انقل خطواتى فى الشوارع القذرة بلا هدى ، قلت لنفسى خجلا :

« هذا كل ما استطيع •• الآن • » •

● قصة قصيرة ●



طاهر السقا

ركضت بالوعى المقهور ركضت ، بكل اندفاعى الغريزى للاختفاء ركضت ، بكل عذابات الايام الشوكية المذاق طويت القفار والامصار . وحينما قتلنى التعب . اسندت جذعى الى الارض ورحت الهث بصوت كالطبول ، تشممت التراب الرطب تحت قدمى فامتلأت رئتاى بعفونة البول والروث ورائحة الموت . أقعيت ، ووجدتنى أنبعج . أنكمش . أتقوس . اتآكل . انحدر . اتضاءل . اتناثر . التصق بحبات التراب المبللة بالعطن والماء الاسن ، .. ووجدتنى ابكى ، ..

فتشت اوراقى علنى اجد خيطا من الضوء ينبش ظلام الحزن الدامى . ينير حرفا قد يقول شيئا له معنى . يقطع بى المسافة بين الجنون والوعى . بين الحقيقة والحلم المفزع . بين انا الذى اشعر به كيانا يتفجر بالانتماء الى الحياة . والناس . وانا الذى يركض ذعرا ، فتشت . اشار دليلى الى دروب عدة دلفت منها جميعا علنى أجد شيئا مؤكدا، بحثت، تعبت أردت النكوص. ضيعت دليلى تهت . انخلع عقلى وسقط فى قلبى وجعلا يتبادلان الدق العنيف : حاولت التغلب على مشاعرى . سحقنى الخوف من جديد . عادت حشرة « كافكا » تقترب منى . ابتعدت عنها ، مست جلدى الاجرد امتلكتنى قشعريرة ثلجية ، غرست اطرافها فى لحمى . نفضتها عنى بصعوبة عادت

تقترب منى وهى تتطلع الى وعندما رأيت كتل الرثاء تتساقط من عينيها عدت اركض من جديد . قالت بصوت لزج :

« أنت تهرب بلا طائل »

- ١٠ -

عندما ولدت قرب أبى شفتيه من أذنى . همس : تذكر أن اسمك (آدم) وانك انسان لك حقوقه . وعليك واجباته ـ ايضا ، لم افهم ماقصده أبى . لكنى أومأت براسى . نعم . ساتذكر دوما ، فى السادسة من عمرى حبسنى أندادى فى دائرة من اجسادهم وبداوا فى غناء ساخر « أبونا آدم شوفوا خيبته .. امنا حوا عفرت شيبته » استطعت ان افك اسرى بينهم بالصراخ . والبكاء . والتضرع . ثم جريت الى والدى والدموع تغرق وجنتى بفيضها المنهمر ، قلت : اريد ان تبحث لى عن اسم لا يتغنى به الأولاد ساخرين ، مسح ابى دموعى ثم خبأنى فى صدره وهو يضحك . انفلت من حضنه الغامر . كدت اصرخ : اذا لم تعطنى اسما يروقنى سافعل بنفسى ، سقطت الضحكة عن وجه ابى . تقوس حاجباه . ثم ارتسمت على جبهته خطوط متعرجة ، همس : موافق ، سم نفسك ، واحترت . أى الاسماء يناسبنى ! فتشت رأسى الصغير لكن اسما واحدا لم يكن يخلو من عيب ، (فلان) اسم لمعتوه يظل يجرى خلفنا ويقذفنا بالحجارة بدون سبب . واذا طلبنا منه التوقف عما يفعله . انفجر فى البكاء والتبول ، اما (علان) فهو لا يصلح ان يكون اسما لحمار جارنا (ترتان) الجلف . والقاسى القسمات ، اى الاسماء تصلح لى وأنا اريده غير معيب . أو مضغة فى افواه الاولاد يتهتون به اغنية مبتذلة ، فكرت فى اسماء شتى . لكنى كنت اصطدم باكثر من سبب يدعونى للتخلى عنها ، هذا يصلح لبنت . وذلك يستخدمونه فى تدليل كلب . وآخر لا يدل على نسبى . أو ملتى . وذلك سيصغر هو بعد أن أكبر انا ، قلت لأبى : ليكن آدم اسما لى ، قطعت عليه ضحكته التى جلجلت فى المكان . وتركت منها اثرا ممتدا فى الزمن ، صرخت : لكنى لا اريد للاولاد أن يرددونه أغنية لهم ، قال : هذا يتوقف عليك ، ومرة أخرى لم أكن افهم ما تقصده أبى ، فى أول دائرة احكموها بايديهم حولى جربت ان اسب واتوعد . لكن حماستهم زادت . جربت ان اسدد لاقربهم لكمة بكل قوتى . سقط . انكسرت الدائرة حولى . فرحت . احسست بنشوة النصر . لكن الاولاد اثخنونى الجراح ، جريت الى ابى ابكى عاد يخبئنى فى صدره الغامر وهو يربت على ظهرى قائلا بصوته

الودود : (عفارم) هكذا يكون الرد المناسب ، شكوت له المس ، متمحة بأنامله الحانية · همس : ضريبة ندفعها لندرأ الشر ، وبعد لم اكن اعرف ما يريد ان يفهمه لى ابى · وبعد مرات عديدة من الغناء واللكم المتبادل وجدتنى غير قادر على مواجهة حشد من الاولاد كان ينضم الى كل حلقة تأسرنى ويعلو غناءها العابث · ثم ، تشبعنى ضربا ، وكان على ان اشاركهم الغناء الساخر من نفس ومن الآخرين لأبعد عنى ألما لم أعد احتمله ··.

- ٢ -

فى المدرسة كانوا ينقشون عقلى بكلمات غامضة عن الوطن · كانوا يرصعون صفحات مجده القديم بزخارف من تيجان الملوك والسلاطين ويجردونها من كل فعل للمجموع · والناس ، يزحمونها ، باخبار التقتل والصيد · والقنص ، ويمحون منها قصص البكارة ودهشة التفتح فى الشمس ، عند نقطة من كلام معلم التاريخ وجدت السؤال يطرح نفسه :

« لماذا يلقون بالفتاة عند كل فيضان للنهر ؟ » ·

« كانوا يدرأون بها الشر » ··

« يقتلون ليدرأوا الشر » ··

« القرابين واجبة فى كل زمان » ، استطرد :

« فى البداية كان الانسان هو القربان · اليوم استبدلوه بالحيوان ، بقرة ، خروفا ، ديكا ·· » قلت متمتما :

« وربما شعبا بأسره · انسانه · أرضه · وحيوانه – أيضا »

سألنى المعلم عما قلت · لكن الفكرة كانت بعد غامضة فى ذهنى ، عدت اتمتم :

« لا شىء » استطرد المعلم :

« الدم يطهر الانسان · يغذيه ويمحو اثامه » ·

كانت قامتى قد بدات تطول ·· وكان عقلى ووجدانى يبحثان عن مثال احتذيه · مثال ليس فيه الغيبى ، رائحة الدم ، أو · الموت ·

كانت أول لمسة رقيقة تربت على عذاباتى الصغيرة · حلوة الشمس فى عينيها والقمر · قدمت لهــا كتابا · ردته وعلى أطرافه حواش منمقة من كلمات الحب السابحة مع النجوم · سهرات الليل بأكمله اتأمل دقــة الحروف واتلمس دفقها المنغوم واحاول ان انسى كل شىء حولى ، انسى الحلقات العابثة التى كانت تلتف حولى ، انسى كلمات معلم التاريخ عن القرابين المقدسة · وغير المقدسة ، انسى سوء احوالنا · وضيق امى بالاسعار ونقص الحاجيات فى الاسواق ، وانسى كلمات المذياع الهادرة بالغضب · وبالبطولة · والوعد بالمستقبل السعيد ، قلت : ليكن الحب مثالى الذى احتذى ، ليكن العشاق معلمينى وفلاسفتى ، ولتكن اقوالهم شعرى وكلماتى · وافعالهم مرشدى للخطوة القادمة،وعندما تقابلنا خلسة تحت أضواء النجمة الخافتة · كلمتها عن البحر الواسع · وعن ضوء القمر المذاب فى أمواجــه قالت : أحب خيالك المحلق أبدا ، قلت : غدا آخذك والف بك العــالم ، قالت : ولن نتعب ، قلت : ستنسينا البهجة كل عناء ، قالت : وان جعنا ، قلت : نقتات النسمات وعطر الزهور ، قالت : واذا اردنا النوم ؟ قلت : فى حضن العشب الندى مهجعنا ، استكانت على مرفقى وحلمت ـ انا ـ بالملائكة ووجوه الاطفال ، وعندما تنبهت من خدرى اللذيذ · كان ثمة ضــوء باهر يفتش وجهى · ويسقط على حبيبتى · يعرى ساقيها · ويرعش اهــداب عينيها ، فزعت · فزعت حبيبتى · قامت تلملم شعرها · تساءل صــوت غليظ النبرات :

« ماذا تفعلان هنا ؟ » ·

ركض قلبى فى صدرى · همست :

« لا شىء » ··

تحول الصــوت غليظ النبرات الى اصـــابع حـــديدية تقبض على معصمى :

« معى الى قسم الشرطة » ·

بكت حبيبتى · توسلت · لكزنى الصوت غليظ النبرات صفعنى بشدة على وجهى · ثم سبنى وسب ابى وامى · ووصف حبيبتى باقذع النعوت · اجهشت حبيبتى بالبكاء · صرخ الصوت وهو يدفعنا امامه :

« اولاد كلب لم تؤدبا بعد » ··

ثم أمرنا بالهرولة حتى منزلينا · ومن ليلتها لم ار وجه حبيبتى ··

امام مدخل الجامعة استوقفنى احد افراد الحرس • سألنى عن هويتى • عن عدد افراد اسرتى • عن حقيقة لون شعرى • عن سبب اختيـارى لموديل حذائى • عن صحة تهجية اسمى ، حاول ان يبسط قسمات وجهه الصارمة • قـال :

« حذار • فحواء هنا لدغتها والقبر » •

شاركه زميله الابتسام • والكلام :

« فى المرة الاولى اكتفى بطردك • هـذه المرة نخشى عليك عاقبـة لا تحمد » تذكرت الحلقـات الصبيانية • وخيل الى اننى لم اخلص بعد من شراكها اللعينة • سألنى ثالث بكلمات كالطلق النارى :

« لمـاذا تعمل بالسياسة ؟ » •

دق قلبى عنيفا • واحسست بالدم يتدفق من عينى • تساءلت :

« اى سياسة ؟ » •

« انا الذى اسأل • وليس انت » ••

عاد الحارس الثانى يصهل بالضحك وهو يتكلم :

« على ايامه كانت الدنيا بكرا • ولم يكن عملنا قد بدأ بعد » •

ضحكوا جميعا وتركونى اواجه ساحة الجامعة قرأت وخوف يتسرب من مسام جلدى ويبلل ملابسى،كلية الآداب ، عدت امشى وانا اتلفت حولى• قرأت : الحقوق ، الاعلام ، التجارة ، اسرعت الخطى وعدت اتلفت حولى من جديد ، قرأت : الآثار ، دخلت كلية العلوم متلهفا • فانا احب ان اكون عالمـا فى الرياضيات ، سألت عن مدرج الطلبة الجدد ، سألونى بدورهم :

« طالب فى العلوم » •

سألونى :

« طالب طب » •

احترت بماذا اجيب ؟ ومرة اخرى عادوا يسألون :

« كيف سمح لك الحرس الجامعى بالدخول ؟ » ، اخرجت لهم بطاقاتى • اجـابوا :

« لكن كلية التجارة فى الجهة الاخرى » تمتمت : » •

« اعرف » استطردت :

« لكنى لا اريد ان اكون مجرد محاسب يجمع ويطرح ويحفظ جدول الضرب » •

« هذا امر لا دخل لنا به • عليك ولجان التنسيق » •

توسلت متضرعا •

« ابى يقول : المرء وما يؤكد ادميته • لا ما يفرض عليه جبرا » •

انخرطوا فى ضحك متواصل وهم يضربون كفا بكف ••

- ٥ -

طلبنى مسئول باتحاد الطلبة : سالت : اجابوا : هو طالب مثلك معين للسهر على راحتك،سالت ، اجابوا : معين أم منتخب ، لا تفرق كثيرا، عدت أسال ، قالوا : اذهب أليه وستعرف بنفسك ، فى مكتبه الضخم الرياش لم تعط لى فرصة الجلوس بالرغم من كل الأرائك المتناثرة على البساط المزخرف بعناية فائقة ، رفع الطالب عينيه عن ورق كب على الامعان فيه طويلا ، قال :

« راوك تلوح بجريدة فى جمع من الطلبة تتكلم فى أمور السيادة العليا » .

فوجئت ، حبست البول بمثانتى ، قسرا ، تذكرت • خرج صوتى متلعثما :

« هى لفافة كان بها شىء من طعام • فانا لا أقوى على الشراء من (ريستورانت) « الجامعة » ••

عاد يقرأ الورق أمامه ، سالنى :

« أتؤمن بحرية المرأة » ؟

رددت بانفعال :

« بلى ، المرأة نصف المجتمع وهى الام والاخت والابنة » •

عاد يسالنى :

« ولماذا سجلوا عليك اهانتها ؟ » •

عاد الذعر يتملكنى ويعصف بى عصفا . قلت :

« من غير الممكن ان افعل »

« وتلك التى حاولت التحدث اليك فاشحت عنها »

فتشت ذاكرتى مرعوبا :

تذكـرت :

« كانت تطلب منى شيئا يندى له جبينى كرجل »

« جبينك أم رجعيتك »

توسلت :

« صدقنى » ..

نظر فى عينى مليـا ، ثم عاد يقرأ فى الورق امامه وهو يتمتم :

« يبدو أن سـجلك حافل بالانحراف عن الطريق القويم .

قلت أحاول انتشال نفسى من غرق مؤكـد :

« أبدا ، فأنا حريص أن أكون عنـد حسن ظن الجميع »

ترك الورق أمامه وعاد يتطلع الى عينى طويلا . قال بكلمات باردة :

« وكلامك الفـج عن تنسيق الزهور بالحديقة »

أخرسنى الذهول فلم أتكلم ، قال معددا على أصابعه :

« لا سياسة . لا مشكلات مع أحـد ، لا تعليق فى شأن لا شأن لك به » .

عاد يؤكـد على حروفـه الباردة :

« دراستك ، ثم لا شىء آخر ، تذكر انك طالب وفقط »

ثـم أمرنى بالانصراف ، فانصرفت ..

- ٦ -

تقـدم احـدهم منى ، ابتدرنى بالتحية ، تطلعت اليه حذرا ، تلفت حولى رددت تحيته باقتضاب . قال :

« حاول ارهابك »

تعلمت أن اقلل من استخدامى لحروف اللغــة بالقدر الذى يحفظ على حياتى لأعيش • تابع كلامه »

« شىء مكــرور • وكان عليــك أن تتوقعه »

عدت اتطلع الى وجهه ورأيت عينى أبى الودودة تطل منه • لكنى كتمت مشاعرى • قلت :

« من المؤكــد انك أخطــات الطريق لمن تود التحدث اليه »

ابتسمت عينــا أبى فى وجهه ورأيت فيهما العزاء الــذى افتقــدته ، قــال :

« لكنــه انت من اريــده »

بصعوبة أخرست نداء بأن افتح له قلبى تمتمت :

« بربك أتركنى لحــالى »

ثم ابتعدت عنه مهرولا الى الفراغ • والى الوحدة • والى حيث أقبع منزويــا داخل غرفتى التى تتآكلهــا الرطــوبة • والعفــن • أزحت ملاءة السرير الباردة عنى لأفتح بــاب الحجرة الذى تمزقــه دقــات عنيفة ، دخل ثلاثــة رجــال ، ربما كانوا خمسة ، بل من المؤكــد انهم ثمانية ، صرخوا ، لوحوا بقبضاتهم فى وجهى • جذبونى من ملابسى • من يدى • من أظــافر قدمى ، دسوا أصابعهم داخل مسام جلدى • نقبوا لحمى وعظامى • لفوا دمى ثم عادوا فنقبــوا جدران الحجرة • نزعوا بلاطها العــارى واســتخرجــوا من تحتــه المــاء الآسن والروائح الكريهــة ، سألتهم مرعوبا عما يفتشون • وضعوا سباباتهم فى عينى • فى فمى • فى أذنى • وأشاروا على بالصمت • ثم أخذوا عينــات من ملابسى • من أوراقى • من المــاء الاسن • من هواء الغرفــة العطن • ومن ذرات التراب التى أثاروها وهم يركضون فى الحجرة الضيقة كخيول برية • عدت أسأل ، حملونى حملا الى مكــان أشد عفونة • تركونى لوقت لم استطع تحديده ثم بدأوا يفتشون ذاكرتى عن شخص اسمه آدم قلت مكسورا :

« أنا آدم :

أنت عرفنــاك بأكثر مما تعرف نفسك » •

« صدقونى • فأنا لم أتعود الكذب قط »

« من نسأل عنه كأن معك ظهرا • ثم اختفى كالشهب »

انبثقت من الذاكرة عينـــان تشبهان عينى أبى ، قلت :

« صدقونى • أنا آدم »

« كلمات مللنـــا سماعها • أسمعنا بغيرها ان أردت السلامة »

« صدقونى »

سدد أحــدهم لكمة نارية طوحت بى الى بعــد سحيق وجعلتنى أشعر كم كنت وأندادى صغارا نتبادل اللمسات البريئة ونلهو بالضحكات • الان كبرنا بما فيه الكفـاية لنتعرف على لعبــة العنف كمــــا ينبغــى للحياة • تذكرت خبرتى الاولى فى المواجهــة • تساءلت : ترانى أنجـح فيما فشلت فيه يوما جربت أن أسدد لكمة لاقربهم لكنــه لم يسقط ، كـل ما حــدث أن نوبة عارمة من الضحك سرت فيه وفى الاخرين تؤرجحهم • ازداد لعبهم العنيف معى • وبدأوا ينشدون أهازيج سباب لى ولابى • تلون وجوههم بألوان وحشية تومض فى أعينهم كالشرر • تطيل قاماتهم تقصرها • تجعلهم يتمددون أرضا • يقفزون فى الهواء • يتبادلون الركلات والنكـات البذيئة • حتى جن المكـان بالقهقهات الصاخبة • بعـد وقت كأنه عذاب الجحيم نظروا لى وهم يحاولون تهـز بقـايا ضحكاتهم • ثم بدأوا معى لعبة عنف أشد قبحـا •

- ٧ -

عندما تخرجت عينونى فى مؤسسة لتنمية الثروة الحيوانية ، قلت :

معقول أن نـحصى عدد الابقـار المولودة • النافق منها • كم بألة تبن أكلت • كل سطل ماء شربت ، فتلك أمور أعدونا من أجلها • نجمع ونطـرح• ونمسك دفاتر الموازنة الصـامة ، لكن ، ما لنـــا وترويض الحيوانات الجامحة والقيـــام على نظافتها • وعلفها ، وعندما نصحت بأن أحمد الظروف التى تجعلنى اقبض راتبا معلوما أول كل شهر فغيرى لا يجـد غير قبض الريح والمبيت على الطـوى ، فتشت حولى بحـذر وتمنيت لو أقلعت عن لعـن البـوح بالشكوى حتى لنفسى ، أحصيت أيـام العمر التى ولت وأيـامه فى المستقبل ورجــوت الا يطول الوقت فى امتهــان يومى لاسم اختاره لى أبى • أتحمل مرارة الصبر والعلقم فى ترميم حروفه الثلاثة التى تتآكـل فى كل يـــوم ، فتشت داخلى مخافة ألا أفاجأ بأحــدهم قـد تسرب الى روحى يحصى على خلجـاتى ومشاعرى ، وقتهـا قـد أجـدنى مضطرا لايجـاد مبرر مفهوم لأحاسيس الخواء والقنوط ، وحين ملكنى الشك بأنه لن يكون فى مقدورى السيطرة على كلمات قـد أتفـــوه بهـا وأنـا صريع احـلام مشحونة بالغضب : والثورة ، وددت لو جفانى النـــوم حتى يأتى مـلاك الموت بالحـل السعيد •

طلب مني رئيسي بالعمل ان أعتلي ظهر العربة التي تحمل الينا المواشي ، ترددت ، حثني ، تثاقلت خطوتي ، دفعني دفعا ، جذبني زملائي لأركب معهم ، ثم أسرعت بنا العربة المليئة بالروث · والقذارة · ولما سألت ، أجاب أحدهم بسؤال : أهي المرة الاولى التي تأتي معنا ؟ هززت رأسي نعم ، قال : يبدو أن الرئيس راض عنك ، ثم سكت ، تشبثت بجدران العربة حتى لا أسقط فى القذارة ، عدت أفتش أيامي عن شعاع ضوء بكري لم يتكسر على نتوءات صلدة من الاهانة زرعوها عمدا لتلقي بالظلال على المستقبل فتخفيه وتذيبه فى الغموض والريبة والتعاسة ـ أيضا ـ وحين أعياني البحث تركت نفسي أهتز مع العربة : وتخليت عن حرصي ألا يلوثني رذاذ الروث المتطاير مع كل حفرة تقع فيها العربة · أو تقوم منها ·

وحين توقفت العربة تماما كنت قد تحولت ـ والزملاء ـ الى كتلة ملوثة بالروث والرائحة الكريهة ، نزلنا ، تلفت حولي · كان ثمة بناء لم يكتمل بعد وسط أكوام من الرمل والحصى والاسمنت ، سألته ، عاد أحدهم يجيبني : هو منزل الرئيس · العاقبة لك ، عدت أسأل ، أجاب :

تعرف أزمة الأيدي العاملة ، صرخت :

« وما دخلنا » ؟

« سنقوم بخلط المسلح واقامة سقف المنزل »

كدت أسقط من الذهول ، استطرد :

« وبالقطع سنحصل على أجر مناسب · زيادة على رضا الرئيس علينا »

وجدتني أنبعج · أنكمش · أتقوس · أتآكل · أنحدر · أتضاءل ؛ أتناثر · ألتصق · بحبات التراب المبللة بالعطن والماء الاسن ·

وعندما صرخ زميلي بالعمل :

« جرذ · جرذ · اقتلوه قبل أن يهرب »

ركضت · ركضت وأطلقت العنان لساقي المرتجفتين · .

وحينما قتلني التعب أسندت جذعي الى الأرض ورحت الهث بصوت كالطبول عادت الحشرة اللعبة تقترب ·

الثقافة الوطنية والتعليم .. فى ساحة التحديث

ملاحظات سوسيولوجية

الحسينى عبد العال

× مقــدمات :

— فى البدء وحين نعاود النظر والتساؤل النقدى فى مسالة (الثقافة الوطنية) يصبح منطقيا وضروريا أيضا أن نعترف بأهمية التاكيد على أن هذا المفهوم — الذى يشغلنـا — يطرح علينـا فى دلالته العلمية والتاريخية مغـازى عديدة هى فى الغـالب (منهجية بحثية + عملية موقفية) ٠

— وبذلك تصبح المراجع النقدية — لبعض المغالطات المعلنة فى المضمار الثقافى — مسئولة عن الامساك بالبديهيات المنهجية فى أبسط مقدماتها ٠ التى تعنى وضع الثقـافة فى موقعها الفعلى وفى ارتباطها بالحركة الاجتماعية التاريخية للبنية الاجتماعية على أساس علاقات النفـوذ والسـيطرة — الصراع ٠

وفى حقبـة تاريخية شـهدت دراما مشروع (الدولة البرجوازيـة الوطنية) فى بلادنا — أو ما يطلق عليه ذلك ٠

— وحين أشير الى متابعـة التساؤل ٠ يصبح لزامـا أن نخطـو فى اتجـاه تقـديم اجابات تكشف ذلك التمايز العينى بين ثقافة (مهيمنة تستمد شرعية مزعومة من ارتباطها بسلطة الهيئة السياسية) وثقافة اخرى تتخلق دون أن تولد ، ولم تزل غير مشروع قيد الانتاج يطرح علينا تلك الاشكاليات والمغازى المشار اليها والتى تحددت فى جانبين :

١ — الجانب المنهجى :

(أ) والذى يقضى بتحديد المنطلقـات المنهجيـة والفواصـل لذلك

المفهوم (ثقافة وطنية) استنادا الى تمايز الموقع الطبقى والايديولوجي وتعـــدده ٠

(ما يثار عن الاستقلال الثقاف ـ الخصوصية الوطنية) دون اعتبـار لتاريخية الحقيقة الاجتماعية القـائمة ٠

(ب) وبالتالى متابعة البحث فى تلك العلاقات الكبرى والدينامية التى تربط بين الثقافة والشروط الموضوعية التاريخية التى شكلتها (مشروع الامبريالية وأدواته فى الاختراق والسيطرة ـ مشروع الدولة البرجوازيـة الوطنية بين الصعود والانكسار) ٠

ويشار هنا الى اختيارنا (التعليم) العمل التربوى بمفهومه الواسع الذى يتخطى التعليم المدرسى ضمن الأدوات والاليـات الايديولوجية المترافقة مع كلا المشروعين المشار اليهما ٠

٢ ـ الجـانب العملى :

أو تلك المهـام التى تستوجب تحديد موقع وأدوات (ثقافة وطنية) مواجهـة لثقافة أخرى مشكلة على محور التبعية (سيطرة : خضوع)

فاذا كانت الآليـات التى تنتج الثقـافة المهيمنة حاليا ٠ هى آليات وجود السلطة المفارقة (للحقيقة الاجتماعية) للكل الاجتماعى السياسى تصبح مهـام مواجهة (التعسف الثقافى) الفعل والانتاج الذى يتعـدى مجـال (الأدب والفن) أى بتفكيك تلك الاليـات التى تنتج ثقـافة الهيئة السياسية (الدولة التحديثية المصرية) ٠

لذلك يقودنا ـ التكرار ـ فى هذا الجانب المنهجى والموقفى الى أن الاعتناء والاهتمام القصدى لاستجلاء محاور المعنى الفعلى (لثقافة وطنية) فى عصر السيطرة الامبريالية وتجلياته الحاضرة فى بلادنا يقضى انتقـالا من وضع المعنى من خطوة (الشعار ـ البيان) عن التقدم والتغيير والتنوير المعتمد على النوايا والارادات والمقاصد وحـدها دون اعتبار لأهمية المعرفة العلمية التى تفسر الحركة الفعلية البادية فى أزمة (ثقافتين) متواجدين معـا ٠ وحين نمـد الخطى بحثا عن اجابات فى تاريخية الثقافة ـ كما يؤكد (العلم الاجتماعى) على تفـادى خطـأ (نسيان المنشأ) أو أن الأمور كانت وما تزال كمـا هى عليه الآن ـ يصبح ممكنـا معرفة جوانب هيكلية الثقـافة والموقـع الدولى الذى تحتله الثقافة الشعبية وبروز الثقـافات الفرعية والخاصة ٠

ـ تحرص تعريفات (الثقافة الوطنية)(١) ، على التأكيد أنه مفهوم دينامى مرتبط بتاريخية المجتمع أو (الحقيقـة الاجتماعية) المعبرة عن (خصوصية) محلية مرتبطة بمسيرة المجتمعات الاخرى أو الانسانية ٠ وبالتالى فذلك التمايز الثقافى يأتى من عملية تمثل عميقة وجدلية للظرف الخـاص الموضوعى (العمل والوعى) فى اتصاله وتفاعله مع التكوينات الاجتماعية ـ الاقتصادية الأخرى ٠

ويتجلى ذلك فى ابداعات ومنجزات وتقنيات فى ميادين العلم والفلسفة والادب والفن ـ هى المكتسب (الحضارى) الذى يوظفـه المجتمـع ، او (السلطة أيديولوجيا وسياسيا) فى تنظيم العلاقات الاجتماعية الانتاجية ٠ (انقسام الحضارة المعاصرة الى نموذج اشتراكى وآخر رأسمالى) ـ ومعتاد أيضا احداث تمايز فى شكل المنجزات الثقـافية فيما يعرف (بالمنجـزات المـادية والروحية) وهى مسألة تتعلق فقط بالعلم والتقنية وتقع خـارج أيديولوجية تنظيم المجتمع وهى العلة الاساسية والفلسفية التى تشـكل بنية المجتمع ومنه المستوى الثقافى ٠

ـ كمـا تحرص جهودا بحثية صارت تشكل أدبيات وتراثا للعلم الاجتماعى(٢) على التاكيـد المستمر على منهجيات ونتائج تعطى لذلك العلم آفاق أوسع بحيث ان الرجوع عنهـا ـ هو رجوع بالعلم الى ما قبل علميته فمن المسلم به (أن القطاع المسيطر فى المجتمع هو الذى يختار نوعا معينا من الانجاز ويعطيه القدر والقيمة) وأن مجتمع الانقســـام الطبقى أو

---

(١) يذكر د . حسين مروه أن (التعريفات الوصفية والاكاديمية تتلاقى على سرد مجموعة العناصر والمكونات التى تحـدد (الثقافة) قوامها العلـوم والفنون والآداب والتقنيات واشكال السلوك الاجتماعى وما يعبر عنها فى الامثال الشعبية وأنماط الفلكلور وما ينشأ عن الاسلوب السائد للعلاقات الانتاجيـة ـ الاجتماعية من أفكار ذات طابع أيديولوجى ـ طبقى تمثل نظريات أو مقولات أو موضوعات تمارس وجودها اعلاميـا أو تطبيقيـا عبر المؤسســات التعليمية والتربوية والحقوقية والتشريعية والتمثيليـة والتنظيمية . ويخص بالذكر الفلكلور الفلسفى والفكر الدينى كعنصرين مقومين من مقومات الهيكلية الثقافيـة .

د. حسين مروه ١٩٨٠

(٢) سيسولوجيا الثقافة / المعرفة / التربيـة .

أعمال (بورديو ـ ياسرون فى فرنسا ١٩٧٧)

حتى التمايزات الاجتماعية ـ الاقتصادية تاريخيا يفرض معانى واهداف ثقـافية اختيرت كاهداف و (كثقافة شرعية) ٠

ومع تزايد التمايز والتفاوت الاجتماعى ـ الاقتصادي وتحدده فعليا في طبقـة سائدة (اقتصاديا وسياسيا وأخرى مسودة ـ فى المجتمع الصناعى ٠ طرحت البرجوازية مشروعها الثقافى الوارث للتاريخ بأكمله والذى يزعـم صنع المستقبل التاريخى ـ قوميا وكونيا ـ وهى ثقافة تتعارض بالطبع مع ثقـافة تنبع من المجتمع بكليته ٠

وبالتالى تحتاج (الهيئة السياسية) باستمرار الى ممارسة (تعسفا ثقافيا) عن طريق نفوذ استبدادى أو قدرة تعسفية المصاحب للعسف الادارى والبدنى ـ باعتبار أن ثقـافة أى مجموعة أو طبقة ما (مهيمنة) يتم اصفائها وفقـا للمصالح المـادية والرمزية لتلك المجموعـة ـ ويتـم تغليفها بمبادىء كونية أو روحانية أو ما يعرف بالطبيعـة الانســانية والانثربولوجية أو طبائع الاشياء وما شابه ٠

وذلك يتعارض مع أى استقراء تاريخى لموقع الحقل الثقافى) بين مستويات البنية الاجتماعية ـ واعتبار أن ثقافة أى مجتمع مدينة بوجودها للظروف الاجتماعية التى أنتجتها ـ ومدينة بمقبوليتها لتماسك وترابط ولوظائف بنية العـلاقات التى تكونها ٠

ـ وفى التجربة الاوروبية فيمـا يخص هيكلية الثقافة فمن المعروف أن الفكر الدينى قـد تراجع أمام فصائل جديدة من الفكر العلمى ـ ومن الفكر الطبقى مضمونا وتوجهـا فيمـا ينعت بالايديولوجية ٠ وأصـبح مفهوما أن تغليب تواجـد الايديولوجيا وتعددها فى الحقل الثقافى وتمـايز ايديولوجية الطبقـة السائدة المسيطرة على ما عداها ـ ليس غير وصـف موضوعى لواقع اقتصادى وسياسى فعلى يعكس التناحر والتعدد الطبقى الذى يميز مجتمعات الحضارة الرأسمالية ومنها مجتمعنا مع اختلافات فى الدرجة وليس فى النوع ٠

حدود وطنية الثقـافة : والثقافة الوطنية :

× بعد تلك المقدمات (المعلومة) انتقال الى مسائل تبدو مجهولة وتقع فى الأزمة الراهنة والمستقبلة للثقافة ٠ نحن نعلم أن صفة (الوطنية) كما ارتبطت فى ذاكرتنا بحركة التحرر فى قارات ثلاث مستعمرة وشبه مستعمرة خـلال قرن من الزمان ارتبطت أيضا (بالثقـافة) ومن موقع وظيفتها لدفع تلك الحركة لتحقق الشعوب المضطهـدة مصيرها (حق تقرير المصير) ٠

لذلك لم تكن وطنية الثقافة (أو قوميتها) مرادفا (للاســتقلال الثقــافى) كمفهوم جزئى معزول عن الحركة الوطنية والاجتماعية المتصارعة مع الاستعمار العسكرى أو الاشكال التالية ـ ولم تكن الوطنية مرادفـا للخصوصية كمــا تجلت فى الافكــار النهضوية والقومية المؤســسة على مشروع (الدولة البرجوازية الوطنية) غير أنه بالفعل كان المفهوم الاول جزئيــا وما زال كمــا تطرحه الافكــار السلفية ـ كذلك ظلت الخصــوصية الوطنية ومرادفها (الاصالة) طرحا غير علمى لا يحرك التناقضات الفعلية بين المحلى والكونى فتلغى ثنائية (الاصالة والمعاصرة أو الحداثة) حين تتملك الثقافة الوطنية تلك التناقضات واذا كانت تلك (الحـالة) التــاريخية نتيجة لمحــاولة البرجوازية كطبقــة اقامة (الشكل الوطنى) للـدولة أى تكوين مجموعة معينة ذات ثقــافة ولغــة موحدة قامت الدولة الحديثة على أساسها ـ انما هو كمــا يشير سمير أمين(١) شكل خاص ارتبط بالتاريخ الأوربى وظروفه الخاصة) وأن هيمنة أيديولوجيا الوطن والتى أنجزتهــا البرجوازية الأوربية بسيطرتها على عوامل (التكنولوجيا والموارد الطبيعية والسوق المحلية والتراكم واعادة تكوين قوى العمل) هو بالضبط ما عجزت (البرجوازية المحلية) أن تنجزه فى محاولة تماثلها مع البرجوازية الأوربية.

ومن هنــا وفى ظل الحقائق الاجتمــاعية الموجــودة فى مجتمعــاتنا (الطبقــة ـ العائلة ـ القبيلة ـ الأمة الدينية ـ المجموعة الاثنية) والتى فشلت الطبقة البرجوازية أن تحدث تجانسها فى شكل (دولة وطنية) ـ تلك الحقــائق هى التى تشكل فى مجملهــا (الحقيقة الاجتماعية) للمجتمع.

التعليم : العمل التربوى على أرضية التحــديث :

حين نعنى بالعمل التربوى بمفهومه الواسع الذى يتخطى (التعليم المدرسى ـ التربية النظــامية المؤسسية) نعنى ذلك التأثير الواسع لأشكال ذلك العمل (التربية الاعلامية ويكفى أن نشير هنا الى اعتبــار الكثيرين للتليفزيون ـ المنهج الاول فى التربية وتراجع التعليم المدرسى الى المنهــج الثانى ـ كذلك التربية الأسرية الأبوية بمضامينها والعلاقات القائمة فيها رغم تغير شكل الأسرة) .

× والمقصود هنا أن العمــل التربوى هو قضيــة التشكيل والتكوين

---

(١) سمير أمين حول التبعية والتوسع العالمى للراسمالية دراسة قضايا فكرية يناير ١٩٨٦ .

الثقافي والايديولوجي فيما يعرف بالتطبيع الثقافي(١) والايديولوجي من خلال الثقافة المدرسية والاعلامية التي يحكمها نظام للقيم الثقافي والمعرفي ـ والسؤال الأساسي فيما يخص مسألة التحديث هو من يقوم بالتحديث كعملية تاريخية ؟ ومن هو الذي يتلقاها ٠ نحن ندرك أن تلك العملية التي قادتها الانظمة المحلية قد أحدثت تغيرات واسعة يطلق عليها دائما (النمو المشوه) في المدن وحدوث حراك ديمجرافي واسع نحو الحضر وحراك اجتماعي ومهني أنجز القاعدة السكانية العريضة المعروفة (بالبرجوازية الصغيرة) وساكني المدن ٠ فقد كان التعليم المدرسي أداة رئيسية لاحداث التفاوت الاجماعي (٢) في مستويات عدة (الريف ـ الحضر ـ الرجل ـ المرأة) بجانب ما تقوم به البنية التنظيمية للنظام التعليمي من اقامة الفجوة بين العمل الانتاجي واليدوي والعمل الثقافي الفكري ٠ وتزايد وتصاعد نسبة الأمية الابجدية والثقافية ٠

* وقد طرحت المسألة الوطنية (ضرورة اختصار المسافة التاريخية التي تفصلنا عن التقدم الاقتصادي والتقني صداها العميق على المستوى التربوي) ٠

غير أن النموذج التربوي(٣) الذي غرسه المستعمر أو قمنا باستجلابه من أصوله الانكلو ـ سكسونية قد نما وتطور في ظروف تاريخية محددة هي الظروف التي حكمت نمو وتطور الراسمالية الدولية كما أنه جاء تلبية لحاجات اجتماعية محددة كانت تتطلبها فئات اجتماعية متصاعدة هي بدورها وليدة تطور النظام الاقتصادي ٠

واستمر التعليم في محتواه (الثقافة المدرسية=المعرفية والايديولوجية) يقوم بتشكيل النشء بالثقافة البرجوازية فلقد استوردنا البضائع المصنعة في الغرب وكذلك أدوات المعرفة وبشكل عام الايديولوجية التي صاحبت انتاج هذه البضائع ومتى قامت أنظمة التعليم على هذه المعرفة

---

(١) اشير هنا الى أن مصطلح (التطبيع) الجاري استخدامه كمرادف لطبيعة العلاقات بين مصر واسرائيل مغالطة علمية فالتطبيع هو التشكيل من خلال علامة صراعية فالتطبيع أحد مفاهيم العمل التربوي الشائعة ايضا في علم النفس التجريبي والنمو ـ ومن الواضح أن القصد الاسرائيلي للمصطلح ـ هو المفهوم العلمي له .

(٢) يوجد في الغرب تيار علمي تمثل في برور علم جديد (علم سيسولوجيا التفاوت الاجتماعي) قائم على شجب النظام التعليمي ووضع المدرسة بمؤسسة التوجيه الكبرى في المجتمع الصناعي موضع الاتهام .

(٣) د. أحمد صيداوي . الانماء التربوي .

وهذه الايديولوجية فى مجتمعات قائمة بدورها على الامتيازات الاجتماعية فانها تعرف كيف تضع نفسها فى خدمة هذه الامتيازات .

× ولا شك أن الواقع التربوى الحالى لم يكن ليستمر لولا استمراره فى تأدية الوظيفة الاجتماعية التى وضع لأجلها وهى المحافظة على العلاقات الاقتصادية ـ الاجتماعية السائدة .

التعليم داخل الثقافة الوطنية والانماء الثقافى :

* من المعلوم أن النموذج التربوى القائم قد انقرض وانتهى فى الغرب الرأسمالى ـ وحدث تقارب نوعى بين التعليم الرأسمالى والتعليم فى البلدان الاشتراكية (المدرسة الشاملة فى أمريكا وانجلترا ـ المدرسة متعددة الأوجه فى فرنسا ـ فمدرسة العشر سنوات فى الاتحاد السوفياتى).

وظل النموذج الاكاديمى المتعارض مع المشروع الثقافى الوطنى لبلادنا ـ وحتى مشروع الدولة البرجوازية) يمارس آلياته المدمرة واحداث التلوث التربوى .

ويمكن ايجاز دور العمل التربوى المفتقد فى :

(١) ما هو دور التعليم الاجتماعى وكيف توجه التربية ومناهجها النشء والمواطنين والى من تتوجه وما هى الاتجاهات والقيم التى تنجم عن العمل المدرسى والتربوى .

(٢) ما هو دور التعليم ـ الاقتصادى وهل تلبى التربية ومناهجها حاجات العمل والانتاج وكيف يجرى اعداد الطاقات البشرية العاملة .

(٣) ما هو دور التعليم فى التغيير التربوى والاجتماعى .

ان الثقافة الوطنية تعتبر القراءة حقا ديمقراطيا والكتابة مطلبا شعبيا والسياسة أمرا عاما وترى فى النضال من أجل الاستقلال الوطنى الحروف اللازمة من أجل خلق الثقافة . التى لا تقوم على (التلقين المدرسى أو التجهيل الاعلامى(١) .

فالمسألة الاساسية فى العمل التربوى أن المربى يحتاج الى تربية والعملية التربوية تقام على التفاعل والتبادل .. الخ وغيرها من الأمور الكثيرة جدا والتى تخص التعليم النظرى والمهنى فى بلادنا وفى مقدمتها الانشطار الحاصل بين جوانب المعرفة والحقيقة بين نظرى وعملى .

• يعتمد مفهوم الانماء الثقافى على الاهتمام المتوازن بشتى مجالات ووجوه الانماء وتتكامل وتتوحد لدى الانسان العمل واللهو والتعليم ، كما يتدامج أيضا عمل اليد وعمل الفكر وتتآلف قوى التنفيذ والتجريب

---

(١) د. فيصل دراج (الثقافة الوطنية والثقافة التابعة) كتاب المواجهة عدد (٥) .

والابتكــار فهو انسان حر ، نسيج وحـده وعضو فى الجماعة يشتق حريته من انتفــاء الاستغلال واختفــاء الأهواء والمصالح الفردية الضيقة فى علاقاته الاجتماعية الانتــاجية ومن ادراكه الكــامل لهذه العــلاقات واســهامه فى تمتين عراها واثرائها(٢) ٠

× **عناصر ومؤشرات بين التعليم والثقافة الوطنية :**

لا شك أن متابعة البحث فى العلاقة بين التعليم والثقــافة الوطنية يكشف الأهمية التى نعطيهــا لذلك المجــال ونشير الى تلك العناصر التالية ضمن الملاحظــات المبدئية التى طرحت :

ـ مسألة النوعية والكيف التى فرضت نفسها من سنوات والناتجة عن زيادة الطلب على التعليم ٠

ـ مسألة عودة زحف التعليم الاجنبى ـ بما يمثله من اعتداء واضح على الثقــافة الوطنية والمحلية وعلى اللغــة القومية ومشاركة للتعليم الخاص فى تقنين عملية الاصطفــاء الثقــافى لصــالح طبقــات وفئــات معينة ٠

ـ مشاكل الحراك التعليمى داخل نظــام التعليم وتفاقمها وتزايــد تأثيرها ضــد الفئــات الشعبية ٠

ـ مسألة ديمقراطية التعليم والفرص المتكافئة ـ التى لــم تتحقق مطلقــا فى التعليم والتشغيل والتعبير ٠

مسألة الأمية وتعليم الكبار ، ذلك العــار الآدمى فى شقيه الأبجــدى والثقــافى ٠

ـ الدور الذى يقــوم به التعليم فى معاودة الانتاج الثقافى لمــاودة الانتــاج الاجتمــاعى (القوى والطبقــات الاجتماعية) ٠

كلمــة ختــامية :

عند الحديث عن الثقافة (الابداع الادبى والفنى) والازمة الحاليــة ـ يكشف لنا الهامش الضيق الذى تتحرك فيه الثقافة ديمقراطيا بحكم الترتيبات القمعية الادارية والايديولوجية لفرض العزلة و (التزريز) على المثقفين الجدد ومنع تبلور أى حركــة ثقافيــة وطنية تعانق الواقع التبعى وتطــرح همومه ـ وفى الحدود الضيقة للتلقى من الواضح ان التعليم مسئول عن التقلص المتزايد فى جمهور القراء بحكم تواجد الأمية بشقيها والتأثير الكاسح للتربية الاعلامية والفن الهابط والسلع والبضاعات الاعــلامية التى تروج لانماط استهلاكية وحسية متدنية ٠

أما عن الأحرف الأخيرة ، فانها دعوة للمثقفين الوطنيين لاعلان عام (للثقــافة الوطنية) على خط المواجهــة ٠

---

(٢) د. أحمد صيداوى الانماء التربوى (١٩٨٩) .

عن المسرح فى دمياط

محمد الشربينى

هل هي ظاهرة أن تصدر دمياط كتاب الدراما كما تصدر الموبيليــــا كما قال يوما الكاتب المسرحى على سالم أم أن المسألة كلها بالصدفة ؟ !

ولكن هل من الصدف أن تتـابع الاجيـال أو الموجات المسرحية فى تاريخ المسرح المصرى ولا يخلو منهـا كاتب دمياطى ، وهل مسألة المنبت والنشأة لهـا دخل فى الاختيار والتكوين الفكرى والفنى لكل كاتب ، وأسئلة كثيرة لا تنتهى ولا تتوقف عند الكتـاب فقط ، ولكنهـا تتصـل أيضـا بالمخرجين والممثلين ومعظمهم ما يزال فى دمياط ، ومن مختلف الاعمار ، بدءا من الكبار الذين لا يزالون يلحون بالحكايات القدية والذين عاصروا فرقة دميـاط المسرحية التى أنشئت عام ٦٤ وتناوب على الاخـراج فيهـا عدد لا بأس به من كبار المخرجين منهم نبيل الالفى الذى قدم « ملك القطن » و « غرام المهكعين » وعبد العزيز شحاتة « أرض النفاق » ونور الدمرداش « ست البنات » وسعد أردش « عسكر وحرامية » وماهر عبد الحميد «الفخ» و « بنقبق الكسلان » وعبد الحفيظ التطاوى « حارة الطشطوشى » و «التايهين» وعباس أحمد « الليلة نضحك » و « القناع » و « بغل البلـدية » ومحمود شركس « بنسيون الاحلام ».وبعـد ذلك عندما تحولت الفرقة الى جهـاز الثقـافة الجماهيرية لم يتركها كبار المخرجين مثل عباس أحمد أو حافظ أحمد حافظ وماهر عبد الحميد ومحمد توفيق وابراهيم الدالى وظهـر من أبنائها حلمي سراج ومحمد ناصف وأحد شبكه ورضا حسنى ورأفت سرحان وفوزى سراج ليكملوا مسيرة السابقين من المخرجين ..

ولسنا هنـا بصدد عرض تقييمى عن أداء كل من هؤلاء وان كنـا بسبيل رصـد العطـاء المتدفق الذى لا ينتهى فلا يمكن أن نغفل هنا دور رجال الفرقة الاوائل مثل محمد عثمان وأحمد جبر وأبو المعاطى حبه والسيد مسحة والحسينى عقيل ويوسف عبد الرازق ونادر شحاته وعبد المنعم

عبد الحميد وعبد الحميد المنير ورضا الجمال وفاروق عطيه وأحمد عجيبه وغيرهم ، منهم من نزح الى القاهرة ومنهم من ينتظر الاشارة ليعيد بعضا من الأمجاد القديمة !!

ولكن المؤكد أن هناك مجموعات متباينة الرؤى والافكار قد ظهرت واحتلت مكانتها وتطاحنت مع المتشبثين ببريق الفن ونجوى خشبة المسرح التي اصبحت ارتزافا في معظم الاحيان ، مما أدى بكل ذلك الى كم كبير من الصراعات والخلافات تتصدرها جماعات ، واحدة أساسية وشرعية لانها ترى انها الابن الحقيقي للفرقة الحالية ، حيث قامت على أكتافها عملية البناء الاخيرة والتي بدأت من تهاوى الفرقة الام بعد عرض « بنسيون الاحلام » وبداية ادارة الثقافة الجماهيرية لها وهى بقيادة مخرجها الوحيد تقريبا - حلمى سراج - اذا استثنينا عروض المخرجين المركزيين ومن ابرز اعضائها رضا عثمان ، زغلول البابلى ، عبده الجنتيرى ، نبيل النجار ، محمد شعيب ، الحسينى مراد ، حسن الموافى ، صلاح العايدى ، محمد الهنداوى ، محمد شميس ، وعبد الله الشرقاوى وجونيا العربى ، وعزه البسيونى وممثل البانتومايم محمد الهجين وغيرهم ، ومجموعة ثانية لا وجود لها بقيادة محمد ناصف الذى عاد من اعارة بترولية فقلب كل الحسابات القديمة والجديدة ، ولكن سرعان ما تمخض الجمل عن فأر وانفض الجميع من حوله ، وتبقى مجموعة ثالثة أو هى على الأصح مجموعات متفرقة ومفككة ، وهم تهجين متباين ينضوى تحت لواء نادى المسرح التابع أيضا للثقافة الجماهيرية الذى شارك في تأسيسه أبو العلا السلامونى قبل أن يذهب الى القاهرة في بداية الثمانينات ، وان كان أنشط وابرز أعضائه الباقين هو رأفت سرحان يسانده من أبناء الفرقة الوحيدة أحمد شبكه ومحمد غندور وفوزى سراج وشوقى بكر ومحمود عثمان ومعهم ناصر البشوتى وعبد الحليم سعد وأشرف طلبه ونبيل سرحان وابراهيم العزب ومعظمهم من نبت الجامعة في دمياط ..

ولأن الظروف متشابكة ومختلفة فان أكثر أبناء دمياط لم يأخذ الفرصة الحقيقية ليظهر مواهبه وامكانياته بينما الاخرون يلجون في تكرار يعمهون ، وهم على كل حال لن ينالوا فرصة واحدة الا اذا كانوا يستحقونها فعلا بالتماسك والعمل الحقيقى .

أما كتاب الدراما فلم يكن أولهم على سالم أو يسرى الجندى ولا آخرهم أبو العلا السلامونى ، فهناك يلوح فى الافق أسماء صلاح عبد السيد الذى قدم له مسرح الطليعة « الارشيفجى » والمسرح الحديث « هنا عرايس

بتترص » وايضا عبد الغنى داود الذى يكتب النقد المسرحي بجوار التاليف ، وقد صدر له مؤلفان ، الاول « شجرة الصفصاف ومسرحيات اخرى » والثانى « الخليفة » وايضا مجدى وجلاد الذى قدمت له الثقافة الجماهيرية «الضفدعة» « ودقى يا مزيكا » وهناك عبد المنعم عبد الحميد وأحمد عبد الرازق أبو العلا وهما يمارسان الدراما بشكل أو بآخر ، وفى الطريق محمد حسن عز الدين الذى يرسم الكاريكاتير الآن تمهيدا لولوجه الحقيقى الى باب المسرح ..

أهم ظاهرة فى هؤلاء الكتاب جميعا هو ذلك المعنى الخفى الذى يكمن وراء كل هذه الأسماء ، فجميعهم قد صنع طريقه بساعده ولكى ندرك قيمة ذلك لا بد أن نعرف ان أحدهم وهو السلامونى.ظل يكتب المسرح من منتصف الستينات وعرضت مسرحياته فى الثقافة الجماهيرية طيلة هذه المدة ولكنه لم يحشن كاتبا يشار له بالبنان الا بعد أن عرض له مسرح الدولة مؤخرا مسرحيته « الثأر ورحلة العذاب » وهى لم تكن على أية حال أهم أعماله !

ثانى هذه الظواهر ان هؤلاء الكتاب جميعا يعيشون فى جزر منعزلة عن بعضهم ، اللهم سوى يسرى الجندى والسلامونى وهو ما دعانا لأن نقف معهما نطل ونسترجع البدايات والنشأة الفكرية والفنية ، وكيف تبلور التوجه بعد ذلك ..

ومن حوار طويل مع يسرى الجندى نجتزىء هذه التداعيات التى يتحدث فيها عن البدايات :

.. البداية وأنا طالب فى دار المعلمين ، كنت أخرج وأكتب وأمثل ، وكنا نقرأ بنهم ، وفرقة المسرح كانت كلها عمالقة ، ذهبت الى المشرف على الفريق ، وكان أسمه الاستاذ على المغربى ، كان مدرسا للغة الانجليزية نطيطب على ، كنت صغيرا فى نظره ، استطعت بعدها أن أجمع فريقا وبدأت فى اللعبة المسرحية ، كتبت مسرحية استوحيتها من أخرى ارتجالية قام بها أحد المدرسين ونحن فى الابتدائى ، وفى لعبة الارتجال هذه بدأت أكتشف موهبتى الشخصية على الخلق ، مثلت فى هذه المسرحية وأخرجتها ، وذهبت للاستاذ على أدعوه ، ولم يصدق بعدما رأى المسرحية ، ووصل الأمر بى انى فى نهاية العام — آنذاك — قدمت ثلاث مسرحيات قمت فيها بالبطولة بجانب التاليف والاخراج ، وكانت تمتزج فى هذه التجارب ميلو دراميات يوسف وهبى مع تاثر شديد بكوميديات الريحانى ، وكان معى فى ذلك الوقت « طاهر السقا » — قاص يعيش حاليا فى دمياط — و « أبو العلا السلامونى » ، وتركزت اهتماماتى أنا والسلامونى بالمسرح — كان السلامونى زميلا له من المرحلة الابتدائية — وتبلورت اهتماماتنا ، فى

المرحلة التالية بدأنا نفكر فى أن نعمل نشاطا ذى فاعلية ، كونا جمعية « أبناء المسرح » وكان أول الأعمال هو « الشمس وصحراء الجليد » وقد فشل فشلا ذريعا ، لأن قضيته كانت تائهة ، وقد تنبهت لذلك بشدة ، لمن نتوجه ، كانت هذه هى المشكلة ، المسرحية بالفصحى وتدور حول الثورة الجزائرية وقضايا العالم الثالث ، وهى مكتوبة بضراوة ، لم يكن فيها متنفسا لشيء يستنجد فيه المشاهد العادي من وطائتها وقتامتها ، وان كان تنفيذها كما قيل وقتها جيدا وكان عرضها فى رابطة التعليم الابتدائى براس البر ، وكان المدرسون يحضرون معهم أولادهم للفرجة وكأنهم ذاهبين لمشاهدة أراجوز أو حفل سمر ، بعد ذلك زحفت النكسة فكتبت عملا بانفعال شديد ، بعد بى عن قضية التوجه ولكنه كان متسقا مع تكوينى وهو « اليهودى التائه » .. بعد ذلك طلبت فرقة دمياط المسرحية عملا لى ، وكانت نفس القضية تشغلنى .. التوجه .. وبنوع من الكبرياء الشديد .. أنا أكتب بالعامية ! .. كان هذا فى اعتبارى عارا ، ولكنى كتبت « بغل البلدية » وعرضت ولم أرها ، سمعت عنها وأنا فى القاهرة ـ أخرجها عباس أحمد ـ وكان هناك دافع لأن أغير اتجاهى بعد فشلى فى التجربة الأولى ، كان لابد أن أبحث عن لغة مشتركة ، كنت أدعى أنى مهتم بقضايا الناس ، كان لا بد أن ابحث عن لغة تواصل معه ، كيف أخاطب الناس ، كان البحث عن جسر هو الدافع الأساسى ، فكان التوجه الى التراث ، البحث عن جسر .. كان هذا هو هدفى الاول ..

ويتذكر أبو العلا السلاموني :

الحقيقة ان دمياط بالاضافة الى كونها مدينة ساحلية تتسم بالنزعة الفنية كسائر المدن الساحلية فانها تتميز بعدة ظواهر فنية خاصة ، منها على سبيل المثال ذلك الشكل المتميز لحفلات الزواج حيث استمر تواجد فرقة حسب الله الموسيقية فى الوقت الذى كادت تختفى فيه من حوارى القاهرة القديمة وسائر البلاد ، وكانت تقدم موسيقاها فى شكل تمثيلى سامرى حيث يتم الحوار الطريف بين رئيس الفرقة والمتفرجين فى صورة الاغانى والرقصات . وكذلك فرقة العوالم أو كما كنا نسميها فرق المغانى وأشهرها فرقة فاطمة سماحة وكانت هذه الفرقة تقدم ضمن برامجها ملعوبا مسرحيا أو نمرا مسرحية تتسم بسمات السامر الشعبى والمسرح المرتجل .

هذا الى جانب وجود أهم احتفال شعبى شامل وهو الاحتفال بمولد سيدى أبو المعاطى الذى يستمر قرابة الاسبوعين من أول شعبان الى منتصفه حيث كنا نشاهد خلالها ظواهر مسرحية احتفالية شعبية تشمل (المداحين ـ حلقات الذكر ـ الحاوى ـ الأراجوز ـ صندوق الدنيا ـ

السيرك ـ الألعـاب السحرية ـ القرداتي ـ الفرق التمثيلية الجوالة ... الخ) .

ذلك هو المناخ الفنى الذى عشناه فى دمياط وتشربناه فى مرحلة الطفولة والشباب والذى بالتالى أضفى بظلاله على النشاط الفنى فى مدارسنا التى تعلمنـا فيها فى فترة الخمسينات حيث كانت المدرسة تقوم بدورها التربوى السليم والذى تمثل فى نشاط التمثيل والأدب والموسيقى والكشافة .

وما أن جاءت فترة الستينات وما سادها من تفاؤل عام وطنى وقومى حتى تبلورت لدينـا نحن شباب المسرح فى دميـاط فكـرة تكـوين نواة مسرحية اقليمية تعتمد على طاقاتنا الذاتية فكونا ما يسمى بجماعة « ابناء المسرح » وكانت تضم يسرى الجندى وطاهر السقا وأحمد العاصى وفتحى مسلم والسعيد عيد ومحمد الزهيرى ورضا شرابى وغيرهم واتخذنا من محل خردوات السعيد عيد وقهوة خنشع فى سوى الحسبة مقرا مؤقتا لهذه الجماعة الى أن تبنت فكرتنا رابطـة التعليم الابتدائى فى ميدان الكبـاس وذلك بتعضيد من رئيس الرابطة حينذاك الأستاذ ماهر عبد اللطيف مدرس اللغة العربية الذى سبق وأن قام بالتدريس لنـا فى المرحلة الابتدائية وكـان يحتضن نشاطنا دائما فى بداياتنا الاولى . واستطعنا أن نقدم مسرحياتنا التجريبية الأولى « الشمس وصحراء الجليد » على خشبة مسرح الجمهورية برأس البر .

ونظرا لأن طموحنا كان أكبر من امكانياتنا فشلت التجربة جماهيريا ، ولكننـا لم نيـأس وواصلنا المسيرة وأعدنا النظر فى منهجنا وقسمناه الى قسمين : قسم نظرى يعتمـد على المزيـد من القراءة والتلخيص والاطـلاع وقسم عملى يعتمد على التمثيل والاخراج .

وكان من نتائجهـا ان أعددنا تجربة أخرى أكثر نضجا مستفيدين من سلبيات التجربة الأولى وكانت مسرحيتى « حكاية ليلة القدر » وهى تحكى عن أسطورة شـعبية دميـاطية ، الا أن الامكـانيات المـادية لم تسـعفنا فتوقفنـا عن التنفيذ .

فى ذلك الوقت كانت الدعوة التى أطلقها الدكتور على الراعى نحـو انشـاء مسرح اقليمى قـد بدأت تأخـذ مسارها وتكونت فرقـة اقليمية فى دمياط وجاء الأستاذ سعد أردش ابن دمياط ليخـرج أول عرض اقليمى فى دمياط ، وهو مسرحية الفريـد فرج « عسكر وحرامية » .

وأخذتنا نحن جماعة المسرح العزة والأنفـة ورفضنا الانضمام الى هذه الفرقة التى سحبت البساط من تحت أرجلنا واستحوذت على كـل

الاهتمام والامكانيات وجعلتنا نشعر بالتضاءل والغصة والغيظ ٠

وما لبثنا بعد فترة أن ذابت تلك الحساسية وتم التعاون بيننا وأثمر هذا التعاون مسرحية يسرى الجندى « بغل البلدية » من اخراج عباس أحمد ٠ وفى الزقازيق مثلنا - يسرى الجندى وأنا - المسرح الدمياطى فى مؤتمر الأدباء الشبان سنة ١٩٦٩. واستطعنا أن نحصل معا على المركز الثانى فى مسابقة التأليف المسرحى وكان على سالم قد حصل على المركز الأول ، بعد ذلك استطاعت الثقافة الجماهيرية أن تعطى دفعة كبيرة للحركة المسرحية الاقليمية فتكونت فى مديرية الثقافة فى دمياط فرقة جديدة اعتمدت على عناصر شبابية جديدة فى الوقت الذى انحسرت فيه الفرقة الاقليمية ولم يبق أحد على عهده بالمسرح منها سوى عدد ضئيل انضم الى فرقة قصر الثقافة وكان ذلك انعكاسا للمناخ العام فى السبعينات الذى كان مناخا مضادا للثقافة عموما وللمسرح خصوصا ٠

ومع بداية الثمانينات حاولت الحركة المسرحية فى دمياط أن تستعيد ذاتها حين تكون فى قصر الثقافة ناديان للمسرح على أكتاف نخبة جديدة من أبناء دمياط ٠ قدمت تجارب مسرحية جديدة فى التأليف والاخراج ٠

وفى العام الماضى استطاعت فرقة قصر ثقافة دمياط أن تصعد بالعمل الممتاز الذى قدمته وهو مسرحية « كوكب الفيران » تأليف محفوظ عبد الرحمن لتصبح ضمن الفرق القومية بالثقافة الجماهيرية وهى الفرق المتميزة والقادرة على تقديم موسم مسرحى كامل فيما لا يقل عن ثلاثين ليلة عرض حتى يمكن ضمان استمرار حركة مسرحية جادة فى الاقليم ٠

بقيت كلمة أخيرة حول المسرح فى دمياط ٠ ان رجلا مثقفا مثل الدكتور جويلى محافظ دمياط لا يقبل بالتأكيد أن يظل مسرح مجلس مدينة دمياط على حاله الذى يرثى له الآن ٠

فكم اتمنى لو أنه أعاد اليه الحياة التى كان يضج بها فى الستينات ويمده بمدد سوف يذكره له التاريخ وأهل دمياط على الدوام ٠

وبعد ٠٠ هذه بعضة من ملامح حركة المسرحيين الدمايطة والتى واكبت حركة المسرح المصرى فى ازدهاره وكبواته فتأثرت به كما تأثر بها ٠٠

حوار بين سيمون دى بوفوار وسارتر

عن المرأة والحب.. وأشياء أخرى!

ترجمة : ليلى الشربينى

هـذا نص حوار لم يترجم من قبل الى اللغة العربية رغم وفرة الترجمات لأعمال الفيلسوفين الوجوديين سارتر وسيمون دى بوفوار ، وهو يكتسب أهمية خاصة لكون سيمون هى التى أجرت الحوار مع رفيق فكرها وحياتها ، ودارت أسئلتها حول القضية التى استغرقت كل جهدها فى السنوات الأخيرة وهى قضية تحرير المرأة .

والآن ، وقد مات كلاهما فان اهمية هذا الحوار تزداد .

وبعد يا عزيزى سارتر

أود استجوابك فى مسألة المرأة .

حيث انك بصفة عامة لم تعبر عن هذه المسألة ، وهذا هو أول أسئلتى لك كيف ـ وأنت الذى تحدثت عن المقهورين العمال والسود فى « أورفيه سى ألمـود » وعن اليهود فى « تأملات فى المسألة اليهودية » لم تتحدث عن مسألة النساء ؟ !

كيف تفسر ذلك ؟

** أظن أن هذا يرجع الى طفولتى .

فى طفولتى كنت محاطا بالنساء جدتى وأمى كانتا تهتمان جدا بى .. وأيضا كنت محاطا بالفتيات ، بحيث كنت أرى أن مجـالى الطبيعى هو الفتيات والنساء .. وأيضـا كنت أشعر أن بداخلى قـدرا من النسائية .

*** كونك كنت محاطا بالنساء ، لا يبرر عدم تلمسك ظاهرة خطيرة وهى القهر الواقع على النساء ؟**

** كنت أشعر أن جدتى كانت مقهورة من قبل جدى لكننى لم أكن أعى هذا تماما • أما أمى وقـد كانت أرملة ، فكانت مقهورة من قبل أهلها ابيهـا وأمهـا على السواء •••

*** لكنك نضجت ! فلمـاذا تجاهلت القهر الذى هن ضحاياه ؟!**

** بصفة عامة لم أكن أعى هذا القهر •• لم أكن أرى غير حالات خاصة •• بالطبع كنت أرى العديد منها ، لكـن فى كل مـرة كنت أعتبـر الامبريالية خطـأ شخصيا من الرجل •• والطاعة جزءا من شخصية المرأة •

*** هل العلاقة بين الرجال والنساء علاقة خضوع أعمى يفرضـها الرجـل وترضى بهـا المرأة الى الحـد الذى تصبح فيه هذه العلاقة عادية جـدا لدرجة انها لا ترى بشكل عام ، وهو ما يذكرنا بالديمقراطية اليونانية ، حيث لم تكن العبودية مرئية ••• ويبدو لى ان الطريقـة التى تعـامل بهـا النساء الآن ستكون مثارا للدهشة فى المستقبل كما ننظر نحن الان للديمقراطية الأثينية •**

** اعتقـد انك على حق كنت فى شبابى اؤيد تفوق الرجل وهذا لا يعنى نوعا من المساواة بينه وبين المرأة ، وكنت اتصور ان النسـاء كن يعاملن فى الحياة الاجتماعية كمساويات للرجـال •

*** ولكنك كنت تقول الان : إنه فى علاقتك بالنساء ــ وهى علاقات متعددة ــ كنت تنظر اليهن كمساويات للرجال وغير مساويات لك فى ذات الوقت •• هل تود أن تقول ما قلته لى ذات مرة •••**

انهن مساويات للرجل حتى ولو يكن كذلك ؟ اود ان اقـول انـه من الضرورى على المرأة ان تكون ندا للرجل علما وثقـافة وحرية •

وان المرأة يمكن ان تبدو مساوية للرجل حتى ولو لم تنل نفس القـدر من الثقافة والحرية واشياء أخرى •

** هذا وارد كنت أعتبر ان لدى المرأة نوعا من المشاعر وطريقة خاصـة فى الوجـود كنت أجدها فى نفسى •• ومن ثم كنت اشعر اننى قادر على التحـدث مع النساء أكثر من التحـدث مع الرجال •

مع الرجال تتحول المناقشة الى مسائل مهنية ، وينتهى الحـديث معهم فى الغالب الى العلاقات الاقتصاديةالراهنة أو الفلسفة اليونانية

ايضاً للمتحدث أن كان اقتصاديا او استاذا ... على سبيل المثال ... اذا جلست الى شرفة مقهى فمن النادر أن تتحدث معهم عن الجو بالخارج أو شكل الشارع ... كل هذه الاشياء التى يمكن التحدث فيها مع النساء وتعطينى احساسا بالغربة ، رغم اننى فى الواقع كنت أوجه الحديث ، وكنت أوجهه لاننى استطعت توجيهه .

*** انت ... وقد كنت الذى يتوجه بالحديث .. هل ترى أن هذا امر طبيعى ؟ ..**

أم انه من الماشيزم* ؟!

علماً انه فى مجمل كتاباتك ... هناك آثار للماشيزم وحتى الفالو كراسية**

** انتى تبالغين الى حد ما ولكنى أصدقك !!

*** ولكن انت الم تشعر انك متسلط ؟**

** بطريقة ما .. نعم .. حيث اننى أنا الذى كنت اضع العلاقات فى مستوى أو آخر اذا كانت المرأة موافقة ... ولكنى انا كنت البادىء دائما ...

ولم أر الماشيزم فى نتيجة لكونى ذكرا ، ولكن لأنه من سمات شخصيتى .

*** هذا غريب . لانك كنت اول من قال ان علم النفس السيكولوجى والدخول فى الذات ليس الا ادخال وضع ما الى الذات .**

** نعم ... فالتفوق العام للرجل فى عصرنا هذا بالنسبة للمشاعر .. هو موقفى وكنت أعتبره تفوقا شخصيا .

واعترف ايضا اننى شعرت بالتفوق على طبقتى سنا وجنسا .. أى على العديد من الرجال ...

*** هل هذا يعنى أن تفوقك ليس بالنسبة للنساء فقط بل هو للرجال ايضاً ؟!**

** اذا شئت !!

لكنه تفوق خاص لانه كان مصحوبا بالمشاعر ... يجب دراسة التفوق الذى يتم عبر المشاعر ...

(*) التسلط .

(**) الاحساس بالتفوق الذكورى .

فما معنى أن يحب المرء وهو يشعر بتفوقه ؟ والى أى مدى يعتبر هذا تناقضـا ؟!

*** أرى أن أهم ما فى ذلك هو انك تقـول ! انك مثلك مثل أى رجل • ولكن ماشيزمك ليس كماشيزم أى حـد •••**

** لكنه المـاشيزم الخاص بالفرد كما ان نظرتى الى نفسى ليست كنظرتى الى أى حد ••• فعلت ذلك فى سن الاربعين وكتبته وما زلت أؤمن بـه •••

*** لنعـد الى المـاشيزم ••• لانك شخصتها على كتابة « الجنس الآخر »* وعندما قرأته قبله ••• بينما آخرون مثل « كامو » ألقوا به فى وجهى ! فى ذلك الوقت اكتشفت ماشيزم عدد من الرجال كنت اظنهم ديمقراطيين بالنسبة للجنس مثلما هم ديمقراطيون بالنسبة للمجتمع ككل ••**

** نعم •• لكننى طالمـا أعتبرتك ندا لى •

*** أقول اننى لم اشعر ابدا بقهرك لى أو بتفوقك على •••ولكى نصـف ما شيزمك فمن المهم أن نقـول ان العـلاقة بيننا لم تكـن تتضـمن « التفوق والدونية » •**

مثل تلك التى نراها عادة بين الرجل والمرأة •

** فى هذه العـلاقة بالذات تعلمت أن هنـاك علاقات بين الرجل والمرأة تفضى الى المساواة العميقـة بين الجنسين •

ولم أعتبر نفسى متفوقـا عليك أو أكثر ذكاءا أو نشاطا منك ••• فكنت أضع نفسى واياك على نفس المستوى • كنا متساويان ••• واعتقـد وقـد يبدو هذا غريبا ـ ان هذه المساواة قـد أدت الى تقوية ما شيزمى ، حيث أنه أتاح لى أن أجـد نفسى ما شيستا مع نساء أخريات • لكن المساواة بينى وبينك لم تكن فقط مساواة بين فردين لكنهـا بحث لى مساواة عميقـة بين جنسين •

*** أنت قبلت « الجنس الاخر » وهو لم يغيرك ويجب ان اقـول انه لـم يغيرنى أنا أيضا لاننى أؤمن انه كانت لدينـا نفس المواقف وبصـفة خاصة اننـا تصورنا ان الثورة الاشتراكية ستفضى قطعـا الى تحرير المرأة ولكن خاب ظننا حيث أنه فى الاتحاد السوفييتى وفى تشيكوسوفاكيا وفى بلاد أخرى اشتراكية نعرفهـا ، لم تكن المرأة مساوية للرجـل وهو ما دفعنى الى تبنى موقف نسائى منذ سنة ١٩٧٠ أى اننى اعترفت**

(*) كتاب لسيمون دى بوفوار أثار ضجة هائلة وطبع عشرات الطبعات وترجـم عشرات اللغـــات .

بخصوصية نضال النساء وقد تبعتنى أنت فى هذا الطريق وأود أن أحدد الى أى مدى •

ما هو موقفك الان من حركة تحرير المرأة ؟

وعلى سبيل المثال • كيف تراها فى تداخلها مع الصراع الطبقى ؟

** بالنسبة الى فهما صراعان ظاهرهما واتجاههما مختلفان لا يلتقيان دائما •• الصراع الطبقى هو تناقض بين رجال ورجال ويتضمن بصفة خاصة علاقات بين الرجال وهى عادة علاقات قوة واقتصاد •

الصراع بين الرجل والمرأة مختلف •••

فى الواقع هناك تداخلات قوية من وجهة النظر الاقتصادية بين الصراع الطبقى والصراع الجنسى لكن المرأة ليست طبقة ، والرجل بالنسبة للمرأة ليس طبقة هذا شىء مختلف العلاقة بين الجنسين ، أى انه فى الواقع هناك خطان رئيسيان لصراع المقهورين الصراع الطبقى والصراع الجنسى ، وهما خطان يلتقيان أحيانا ••

على سبيل المثال •• نرى اليوم أن الصراع الطبقى والصراع الجنسى ينتهيان الى التلاقى !

أقول يؤولان الى التلاقى لان مبادىء الترابط ليست دائما متطابقة •

ان زوجة البورجوازى وزوجة العامل ليستا متضادتين طبقيا وتقسيم الطبقة (بورجوازى ـ عامل) لا تمس النساء الا بصفة ثانوية •

على سبيل المثال نجد أحيانا علاقات بين المرأة البورجوازية وخادمتها لا يمكن تصورها بين المدير البورجوازى للمصنع أو المهندس والعامل المأجور فى نفس المصنع •

*** عن أى نوع من العلاقات تتحدث ؟**

** العلاقات التى فى اطارها تتحدث البورجوازية عن زوجها وعلاقاتها به وعن بيتها حيث يمكن أن تتضامن أمرأتان تنتميان الى طبقتين مختلفتين وأظن أن المرأة البورجوازية باستثناء حالات قليلة هى أن تكون مثلا رئيسة مؤسسة لا تنتمى تلقائيا الى الطبقة البورجوازية انها بورجوازية بالتبعية الى زوجها •

*** تشير الى البورجوازية التقليدية ؟**

*** نعم ... فهي وهي فتـاة تحيـا عند أهلهـا تحت سيطرة ابيهـا ، ثم عنـد زوجهـا تحت سيطرته ، وهو يطبق عليها نفس مبـادىء ابيها ...

ولا تتـاح لهـا الفرصة لتاكيـد ذاتها كمنتمية لفئة الذكور أو الطبقة البورجوازية . بالطبع فهي في كثير من الاحيـان ، تستوعب المبادىء البورجوازية .

كذلك فان زوجـة البورجوازى تبدو تلقـائيا بورجوازية ، وتعبـر بنفس القـوة عن مبـادىء زوجها ... بطريقة ما تقلده ، وهذا في اطار التبعية.أما بالنسبة لخادمتها فانها تتضامن معها على مستوى الجنس وتبوح لهـا باسرارها ومن ناحية أخرى فلهـا عليها سلطة البورجوازية المـأخوذة عن زوجهـا .

*** اى انك تقبل فرضية حركة تحرير المراة التى تقول ان المراة البورجوازية هى بورجوازية بالتوكيـل او بالنيـابة .**

*** بالقطـع ... حيث انهـا ليست لديهـا العلاقة مع الحياة الاقتصادية والاجتماعية التى لدى الرجل انهـا تمارسها عبرة .

المراة البورجوازية نادرا ما تكون على علاقة براس المـال . ولكنهـا مرتبطة جنسيا مع رجل له تلك العـلاقات .

*** تعيش المراة ، البورجوازية عالة على زوجهـا وعندما لا يكون لهـا أب يستردها فى حالة الطـلاق فهى مضطرة للبحث عن عمل وغالبا ما يكون مرتبهـا ضئيلا ممـا يضعها فى حالة نساء الطبقـة العاملة ، تقريبـا على نفس المستوى .**

*** انى أرى العـلاقة مع المـال التى كانت لدى والدتى أخذت المـال من زوجهـا ثم من أبيهـا ثم عندما طلبت للزواج من رجل آخر (زوج أمى) تزوجته وعنـدما تركهـا فى آخر حياتها عاشت من النقود التى تركهـا لها ، ومن بعض النقود التى كنت أعطيها اياها .

أى أنهـا منذ بداية حياتها حتى نهايتها لم تكن لها علاقة مباشرة مع رأس المـال .

*** انت تعترف اذن بخصوصية قضية المراة ؟**

*** بالتاكيـد ... وأرى انها لا تتبع قضية الصراع الطبقى اتوماتيكيا .

*** بالنسبة الى فان الحركة النسائية تمثل أحد أشكال النضال التي هي خارج الصراع الطبقي رغم انها بطريقة ما مرتبطة به ، مثل صراع الاقليات القومية .**

** لكن تلك الصراعات مرتبطة بالصراع الطبقي .

*** هذه الحركة النسائية التي تعترف بها ، الاهتمام الذي تعطيه لها . ؟ هل هي في نظرك صراع ثانوي ؟**

** لا ... أني أرى في صراع المرأة صراع أولي ... لعدة أجيال تبلور هذا الصراع في علاقات فردية في كل بيت . تؤدي مجموع هذه الصراعات الخاصة الى بناء صراع عام ، لا تلمسها كل النساء وأقول إن مجمل النساء لا يعترفن بأهمية ضم صراعهن الفردي الى صراع عام تتبناه النسوة جميعا ضد الرجال ، هذا الصراع العام لم يأخذ طريقه بعد الى الحياة .

*** هناك الكثير من النساء لم يعالجن قهرهن بطريقة ايجابية . وتأخذن على عاتقهن وبشكل طبيعي قيامهن وحدهن بالاعمال النزلية وتربية الأطفال ، ما هي نظرتك الى المسألة كما تطرحها حركة تحرير المرأة عندما تكون المسألة مسألة عاملات مقهورات بالمصنع والمنزل .**

هل ترى وجوب فتح أعينهن على هذا القهر ؟

** نعم يبدو لي أنه من المستحيل أن نطمس أحد الصراعات بين البشر من أجل جزء منهم ولان النساء ضحايا عليهن أن يحركن ذلك .

*** اوافقك بحيث أن يحركهن الوعي ، وأن تجدن طرقا للكفاح ، ولا يشعرن انهن معزولات في تلك المعركة .**

والان هناك سؤال آخر أود توجيهه اليك ... وهو عن العلاقة بين التفوق والمساواة فمن ناحية نحن مجتمع مؤمن بالمساواة .. ويدعو لاسقاط استغلال الانسان للانسان وشطب التنظيمات الهرمية بجميع انواعها ومن ناحية أخرى ... نود أن يكون لنا نفس فرصة الرجال ونفس المرتبات ونفس الامكانية للوصول الى قمة التنظيمات الهرمية الا يمكن تناقض ما في ذلك كله ؟

** التناقض موجود طبعا ... أولا .. لان هناك تنظيما هرميا ، اذا افترضنا أن هناك حركة كما أتمناها يمكن أن تلغي التنظيم الهرمي، فسيحل التناقض ، أي أن المرأة ستجد نفس المعاملة التي يلقاها الرجل . ستكون هناك مساواة عميقة بين الرجل والمرأة في العمل، وتلك المسألة لن تطرح لكن يجب النظر الى الاشياء اليوم .

فالنساء اليوم متساويات مع الرجال فى المهن الثانوية ذات الاجر الضعيف أو التى تتطلب قدرا ضئيلا من المعرفة وبالعكس ٠٠ فانه فى المهن ذات الاجر المرتفع التى توصل الى السلطة والتى تتطلب المعرفة فيبدو لى شرعيا أن تتحد النساء فيما بينهن وبين بعضهن من أجل مساواة مطلقة بين الرجل والمرأة فى مستوى تمحى فيه التنظيمات الهرمية ٠٠٠ من ناحية أخرى يؤكدن وجودهن فى مهن الصفوة ٠

وأنى اعتبر أن عددا من النساء ٠٠٠ بشرط أن تنتمين الى حركة المساواة يجب عليهن — لانهن قادرات ٠٠ أن يصعدن السلم الاجتماعى لتثبتن ذكاءهن مثلا فى الرياضيات والعلوم مثل العديد من الرجال ٠

— يبدو لى فى الوقت الحاضر انهن نوعية من النساء لا غنى عنهن ٠٠ نوع الصفوة التى تفرضها جماعية النساء لاثبات وجودهن فى المجتمع الآتى المبنى على الصفوة ، وعدم المساواة حيث أن النساء يمكن أن يصبحن من الصفوة مثل الرجال هذا يبدو لى ضروريا لانه سينزع سلاح جزء من الرجال ضد النساء حيث يزعمون الدونية الفكرية والذهنية للنساء ٠

*** يمكن القول بان هذا سينزع أسلحتهم أكثر من انه سيقنعهم فهم يفضلون التفكير فى أن المرأة أدنى لانهم يريدون التشبث بمركز الصدارة أليست هذه احدى حججهم ؟**

فما موقفك منها ؟!

** أعتقد أن هذا الخطر موجود رغم أنه الرد على الرجال سهل ٠٠٠ وأنت قد أعطيت هذا الرد فى أحد أعداد « الازمنة الحديثة » الموجه الى النساء ٠ لكن الخطر موجود ٠٠٠ ولكنى أعتقد انه فى المجتمع الحالى لا يمكن اهمال كون النسان تقمن بأعمال الرجال وأنهن ينجحن مثلهم وبات من المستحيل عدم تصور انهن يعجزن عن الوصول الى مناصب عالية ومن تلك المناصب يمكنهن السعى الى التغيير ٠

*** لكن الرجال يرفضون ذلك وعلى اى الاحوال فان المرأة يمكن ان ترفض ان تكون مفتشة عامة أو وزيرة فى الحكومات الراهنة ، والرجل ايضا ٠٠٠ فى الواقع فانه توجد مستحيلات بالنسبة لاحدهم أو الآخر ٠٠٠٠ لكن المرأة يمكن ان تقع فى مصيدة ان تمارس السلطة فى تلك الاوضاع بداخل عالم رجال له كل السلطات ٠**

وعلى سبيل المثال ••• يمكن ان نضع أملنا فى النساء اللائى يقمن بالابحاث العلمية •

ستكون بدورها أبحاثا تتم فى اطار مرسوم من قبل الرجال •

اى اننى افكر انه وضع المرأة حرج لانها لا يجب ان تخفض فقط طموحات الرجال وتصوراتهم وهذا يدفع بنا الى مسألة اخرى طرحتها حركة تحرير المرأة •

هل يجب على النساء استبعاد هذا العالم الذكورى ؟ أم هل يجب عليهن ايجاد مكانة لهن فيه •؟ !!!

هل يجب عليهن سرقة الأداة أم تغييرها أقصد بقولى هذا العلم واللغة والفنون •

هل يجب عليهن سرقة الاداة ام تغيرها اقصد بقولى هذا العلم واللغة من جديد ، البداية من الصفر ام هناك شىء آخر ••• ؟ !!

ام تأخذ هذه القيم وتستخدمها لغايات نسائية ؟ كيف ترى هذا كله ؟

** هذا يطرح مسألة ان نعلم ••• هل هناك قيم خاصة بالنسائية انى الاحظ فقط على سبيل المثال ان الروايات النسائية حين نتعرض للحياة الداخلية للمرآة نتعرض لها بقيم ذكورية •

أما القيم الخاصة بالنساء من طبقة وثبات فهذه القيم ثانوية لا نتواكب مع الواقع النسائى الخالد •••

*** انت تطرح هنا مسألة اخرى !**

فما من احد بيننا يقبل بفكرة ان هناك طبقة نسائية ، لكن هل من الناحية الثقافية الوضع القهرى للمرأة لم يترتب عليه وجود بعض العيوب وبعض الصفات المختلفة عن الرجل •

** بالقطع هذا لا يعنى انه فى المستقبل القريب واذا ما انتصرت النسائية فهذه المبادىء وهذه الحساسية سوف تظل قائمة •

*** لكن اذا كان عندنا بعض الصفات الايجابية ، فلماذا لا نوصلها للرجال بدلا من شطبها عند النساء ؟**

** لم لا ان معرفة اكبر للذات اكثر دقة واكثر عمقا فهى اكبر عند المرأة منها عند الرجل •

*** كنت تقول انك تحب الاختلاط بالنساء اكثر من الاختلاط بالرجال اليس ذلك مرجعه أن قهرهن يجعلهن يهربن من بعض عيوب الذكورة انت قلت انهن أقل عرضة للسخرية من الرجال مثلا •**

** هذا حقيقى والقهر مسؤول عن ذلك واعنى باقل عرضة للسخرية من الرجال انه فى حالة الرجل غير الموهوب حين يتقابل مع ظروف خارجية فانه يصبح مدعاة للسخرية ، على عكس المراة •

على سبيل المثال عندما كنت أنسب ماشيزمى الى صفات شخصية وليس الى تاثير العالم الخارجى على كنت موضعا للسخرية •

*** هل تود ان تقول ان الرجل اكثر تعرضا لان يكون ضحية ؟**

** من السهل ان يكون ضحية ؟

ومن السهل ان يكون موضع سخرية •

*** بصفة عامة لكل دوره**

** هو كذلك •

المراة المقهورة اكثر حرية من الرجل هناك فروض اقل تملى عليها سلوكها وهى اكثر لا مبالاة •

*** اذا انت تقر بالصراع النسائى •**

** كلية وأرى أنه شىء طبيعى أن الحركة النسائية لا تكون على اتفاق دائما فى كل النقاط وسوف يكون هناك شد وجذب وانقسامات •• هذا طبيعى

واعتقد أن دعاة النسائية ايضا ليست لهن قاعدة فى الجماهير النسائية المريضة •

لانه بهذا الشرط ، شرط الجماهيرية عليه للحركة النسائية ان تهدم المجتمع وطريقة تغيره كلية •••

وذلك بالتفاهم مع الصراع الطبقى •

شعراء السبعينات

.. مواصلة الحوار

(الجزء الأول)

د. حامد يوسف أبو احمد

عندما طالبت الشعراء فى مقالى السابق عن « شعراء السبعينات » (مجلة أدب ونقد ـ العدد ١٣) بان يكونوا على مستوى اللحظة التاريخية ظن بعض الاخوة (١) الادباء انى ادعو للعودة الى « أدب الالتزام » . والحق ان « ادب الالتزام » فى حد ذاته ليس سبة أو تهمة يتعين على الادباء والنقاد ان يتخلصوا منها ، فقد كان لهذا الاتجاه دور خطير وعظيم فى فترة سابقة تناغمت فيها اللحظة التاريخية مع المعطيات الثقافية الرائدة فى وقتها . ولكن لكل وقت قيمه ومعاييره ومثله وانماطه ومن ثم فاننا نعتقد ان « ادب الالتزام » بمعناه ومضامينه الاجتماعية السابقة ليس مؤهلا للريادة فى اللحظة التاريخية الراهنة . لقد كان التطور الذى حدث فى علوم اللغة فى اوروبا وامريكا يمثل ثورة علمية وأدبية ونقدية بكل المقاييس ، حتى ان النقاد حاليا فى اوربا يرون ان عالما لغويا مثل نوام تشومسكى مبتدع « علم النحو التوليدى » فى الولايات المتحدة الامريكية يمثل ثورة فكرية انسانية على غرار ما حدث من قبل فى الفلسفة على يد هيجيل والقصة (جيمس جويس) والفيزياء (اينشتين) .. الخ ولهذا فان المعايير النقدية بدأت منذ عقد الستينات تنحو نحوا جديدا وبدأ كبار المبدعين انفسهم يراجعون ما عندهم على ضوء المستحدثات الجديدة ، فبعضهم استطاع ان ينسجم معها والبعض الآخر تخلف عن اللحاق بها . واذكر فى هذا الصدد انه عندما نشرت

فى أسبانيا عام ١٩٦٢ قصة « المدينة والكلاب » لشاب مبدع من امريكا اللاتينية هو ماريو فارجاس ايوسا (ولد عام ١٩٣٦ فى بيرو) احدثت اضطرابا هائلا فى اوساط المثقفين الاسبان لانهم فوجئوا بنمط جديد من الرواية تمثل اللغة فيه عنصرا رئيسيا ، ومن ثم بدءوا عملية مراجعة ضخمة حتى أنّ ميجيل ديليبس اكبر قصاص فى ذلك الوقت اخذ فى التحول نحو الاتجاه الجديد ·

والشاعر الكبير أو الروائى الكبير هو الذى يعرف كيف يتمثل روح العصر ثم يعود ليبدعها فى أدبه · وهذا ما نجده حاليا مثلا عند شاعر مثل **محمود درويش** تلزمه اللحظة التاريخية بان يكون هو الصوت المعبر عن شعبه العائش فى المنفى أو الرازح تحت نير الاحتلال الصهيونى ، ولكنه يعى فى الوقت نفسه أن اللحظة التاريخية لابد وأن تدخل فى جدل مع اللحظة الفكرية · ولهذا يقول محمود درويش (مجلة « الدوحة » عدد ديسمبر ١٩٨٥) ردا على سؤال : كيف تصنع نفسك ؟ : « **انا شاعر مهووس بخلق معادل لغوى للواقع العربى الذى نعيش فيه · اى اننى اخلق واقعا لغويا · لا يهمنى ان اكون شاعرا ثوريا او رومانسيا · فى قصيدتى الواحدة عدة مدارس ·· انا استفيد من كل المدارس واكتب قصيدة متميزة اسمها قصيدة درويشية ، ومن دلائل ذلك ان علاماتى ، بصماتى الشعرية موجودة على جيل كامل** » · ولعل هذا الادراك الواعى لعملية الابداع الشعرى هو الذى خلق من محمود درويش شاعرا عالميا · وعندما اقول عالميا اعنى تماما هذه الصفة : فهذا الشاعر الفلسطينى الكبير من اشهر شعرائنا المحدثين على المستوى العالمى · واذكر انى قرأت قصيدته الطويلة عن « بيروت » مترجمة ومنشورة فى مجلات اجنبية ابان الغزو الاسرائيلى ضد لبنان أى بعد ايام قلائل من نشرها باللغة العربية ، وهذا فى عرف التقاليد الادبية الاوربية اعتراف لا جدال فيه بقيمة الاديب ·

والشاعر **الفرنسى شارل بودلير** (١٨٢١ ــ ١٨٦٧ م) رائد شعر الحداثة الاوربى واشهر شعراء الحركة الرمزية كان يعى هذه المسألة جيدا · وفى هذا يقول الدكتور عبد الغفار مكاوى : « فبودلير شاعر عاكف على نفسه بكل ما فى كلمة العكوف من معنى ، ومع ذلك فينذر ان يلتفت هذا العاكف على نفسه عندما يكتب شعره الى ذاته التجريبية أو الشخصية · انه يعبر عن نفسه من حيث هو انسان يتعذب بروح العصر الحديث ويعانى آلامه ، ومن حيث هو شاعر يدرك هذه الحقيقة ويعيها تمام الوعى · أنه واقع فى أسرها ، وما اكثر ما قال ان العذاب الذى تقاسيه ليس عذابه هو وحده ·· بل ان بعض قصائده التى لا تزال تعلق بها بقية من عذابه الشخصى لا تعبر عن

هذا العذاب الا بطريقة غامضة وغير دقيقة • ولذلك فلا نستطيع ان نتصور مثلا انه كان فى امكانه ان يكتب قصيدة من نوع القصيدة المشهورة التى كتبها فيكتور هوجو عن موت طفل • انه يتعمق ذاته الشخصية تعمقا منهجيا دقيقا ليفتش عن كل القيم والآلام « غير الشخصية » أو « فوق الشخصية » التى يعانيها عصره كله : القلق والضياع والسقوط ، وانهيار النفس التى تشتاق الى عالم مثالى تراه يتدهور فى هوة الفراغ • وهو يتحدث عن هذا القلق النفسى الذى يعانيه تحت وطأة هذا القدر »(٢) •

والشاعر الاسبانى **خورخى جيين** (١٨٩٣ – ١٩٨٤ م) ، وهو أعظم من كتب الشعر الصافى فى اسبانيا ، كان هو الاخر يمثل عصره خير تمثيل • والى هذا يشير الناقد خواكين كاسالدويرو قائلا : « ان كل عمل فنى هو حدث مفرد وفريد أيضا • فقد وجه الشعر بدون خورخى جيين ، ولكن بدونه لم يكن من الممكن أن يوجد ديوان « أغانى » • فهذا الحدث الفردى الفريد تم باللغة الأسبانية وهو جزء لا يتجزأ من كل ، أى من العصر • كما أنه مفهوم لانه يشكل جزءا من كل • وبفضل معرفتنا للعصر نستطيع أن نتغلغل فى أعماق العمل الفنى على النحو الفريد الذى صدر به ، وبفضل العمل الفنى نستطيع أن نتغلغل فى أعماق العصر • وهذه بالتحديد هى الصلة بين العمل الفنى وبين العصر • ذلك أن المشاعر والافكار والمثل العليا والآراء ، واتجاه الحساسية والاشواق والرغبات ، والحاجات الروحية والمعنوية والاجتماعية والاقتصادية هى التى تشكل العصر • والمبدع يجد هذه الاشياء لانها موجودة بالفعل • ولكن وجودها لا يظهر الا بواسطة الكينونة التى يمنحها لها المبدع ، وفى هذه الحالة يصبح لها وجود انسانى – فالشىء المحسوس يوجد فى حالة فيض أو سيولة ، وهو اما أن يكون أو لا يكون أو يصبح شيئا آخر غير ما هو عليه • والمبدع – سواء كان فنانا أو فيلسوفا أو عالما أو سياسيا أو رجل عمل هو الذى يستطيع بلورة هذا الواقع الممكن ويعطيه اتجاها ومعنى وشكلا • والعصر ليس محصلة اضافية : فالشاعر + الرسام + النقاش + الموسيقى + المعمارى + المفكر + السياسى + رجل الصناعة ••• الخ كل هؤلاء يفعلون نفس الشىء • ولكن كل واحد منهم ينطلق من شخصيته • وغالبا فان الشاعر لا يمكنه أن يجد نفسه فى المعمارى أو فى السياسى أو فى رجل الصناعة ، بل انهم – أكثر من ذلك – لا يمكن أن يلتقوا بالمعنيين الحقيقى والمجازى للكلمة • ولكن الذى يستطيع أن يستوعب الطرق المختلفة التى يقوم هؤلاء وأولئك بفتحها ، يجد أنها جميعا تؤدى الى نفس النقطة ، أى اضاءة الروح العامة من خلال الشكل الخاص لكل منهم فى مجال حاجاته ووفقا لشخصيته المتعددة(٣) » •

هذه اذن ثلاثة أمثلة لشعراء ثلاثة من أمم مختلفة ، كل منهم قد عرف كيف يعبر عن روح العصر بشكل فنى رائع يختلف تماما عن الاتجاه التقليدى السائد فى زمنه ٠

والمشكلة هى ان شعراء السبعينات فى مصر قد انهكوا انفسهم فى الجرى وراء أوهام معظمها دخيل على ساحة الشعر العربى ٠ وبدلا من ان يكونوا عونا لشعر الحداثة أصبحوا عالة عليه ، حتى لقد احست جمهرة القراء والنقاد - ما عداهم بالطبع - بأن ثمة شيئا غريبا كقحم نفسه فى عملية التطور المبدعة فى شعرنا المعاصر ٠ وبات الناس يحسون بأن الشعر الحديث يعانى من ازمة عاتية وانه فى طريقه الى الانقراض ٠ وقد ادى هذا المناخ السلبى الى ظهور بعض شعراء الشعر التقليدى الذين سارعوا باصدار شهادة وفاة للشعر الحديث وانهالوا عليه باللوم والتقريع وصبوا جام غضبهم على ما احدث من فوضى وما اثار من رماد ٠ بل انى سمعت باذنى من يتهم الشعراء المحدثين بالكفر ! ٠ أى والله بالكفر !! وكانهم مارقون يريدون هدم الدين والاصول والمعتقدات ٠ واظن ان القارىء فى غنى عن ان اضرب له بعض الامثلة من هذا القبيل مما ظهر فى صحفنا خلال العامين الاخيرين ٠ اذن هناك أزمة ، وهناك عدد كبير من القراء والمثقفين يحسون بهذه الازمة ، وهناك طائفة لا يستهان بها تحاول استغلال هذه الازمة للقضاء على أعظم حركة شعرية فى أدبنا العربى ٠ وعظمة هذه الحركة تنبع أساسا - فى رأينا - من انها كانت بمثابة عملية تجديد جذرى فى نسيج الشعر العربى ومبناه ومعناه واذا كان التجديد فى حد ذاته أمرا يستوجب العناية والاهتمام فما بالك اذا كان هذا التجديد يمثل خطوة جبارة ووثبة هائلة فى جانب من جوانب الثقافة ٠ لقد كانت عملية التجديد فى شعرنا العربى فى الخمسينيات من هذا القرن طفرة، ومن ثم فانها تتجاوز - فى الكم والكيف - اى عملية تجديد سابقة فى تاريخنا الشعرى ٠ ان عمليات التجديد فى شعرنا القديم قليلة وكانت تتم ببطء شديد قد يستغرق قرونا ٠ ولكن التجديد فى الخمسينيات كان قويا ومتلاحقا بشكل كان يبعث على الانبهار فى البداية وان كان فى الوقت الحالى يدعو للاسى ٠ ولعل من أبرز أمراض الشعر فى الآونة الاخيرة أن الشعراء مفتونون بالتجديد الى حد الهوس ، حتى لقد غدوا ينظرون الى الجيل السابق عليهم مباشرة على أنه مجرد تراث عفا عليه الزمان - فى رأى بعضهم - أو دخل متحف التاريخ فى رأى البعض الاخر ممن يميلون الى الانصاف ٠ فحركة الشعر الحديث حركة عملاقة ، ويكفى انها كانت خطا فاصلا فى تطور الشعر العربى ، جانبه السابق يبدأ من العصر الجاهلى

حتى مدرسة أبوللو وجماعة الديوان ، وجانبه اللاحق يبدأ من شعراء الخمسينيات حتى وقتنا هذا • فكيف تكون لهذه الحركة كل هذه الاهمية ثم نفاجأ بعد ثلاثين عاما فقط من بدايتها بأنها تترنح أو تحتضر أو فى طريقها الى الزوال ؟ فهل استنفدت هذه الحركة العظيمة كل أغراضها فى هذه الفترة القليلة من الزمن وأصبح وجودها غير ذى معنى ؟ أم أن ثمة عوامل دخيلة شاذة وقفت فى طريقها وقطعت انفاسها حتى غدت وكأنها عاجزة عن السير متخلفة عن ركب العصر ؟

أما الذى لا أشك فيه فهو أن هذه الحركة ما زالت قادرة على العطاء ، كما أنها لم تستنفد أغراضها بعد ، اذ لا يمكن لحركة تجديدية رائدة ورائعة كهذه أن تنتهى فى غضون سنوات قليلة ، ان الاديب الواحد اذا كان عظيما تستمر مدرسته من بعده لفترة طويلة ، وهذه الحركة قدمت للشعر العربى عددا كبيرا من الشعراء الذين بلغوا بالفعل مرتبة العالمية ولذلك فليس من المنطقى ولا من الطبيعى أن يصيبها الترهل بهذه السرعة ، أو تستهلك على هذا النحو الذى أصبح نذيرا بالخطر • لا بد لنا اذن من أن نبحث عن أسباب هذا الترهل وأن نفتش عن عوامل الانهيار •

ويمكن ان نضرب أمثلة كثيرة لهذا الترهل الذى أصاب الشعر الحديث ، ولكننا نعتقد أن القارىء الحصيف ليس فى حاجة لضرب أمثلة : فهناك العشرات من الدواوين(٤) التى صدرت فى السنوات الاخيرة عن الهيئة العامة للكتاب وعن دور نشر أخرى يستطيع القارىء أن يختار أى قصيدة منها ويفحصها ، وسوف يرى أنها تحمل كل أمراض الشعر الحديث التى أشرنا اليها ومثلنا لها فى مقالنا السابق عن شعراء السبعينيات • أما عن المجلات فيكفى أن تتصفح اى مجلة مما يصدر فى مصر حاليا لترى هذا الترهل •

ان شعراء السبعينيات كانوا ومازالوا مولعين ـ كما ذكرت من قبل ـ ببعض الاوهام حتى جاءت فترة طغت فيها هذه الاوهام بشكل صارخ على القصيدة • من هذه الاوهام وهم « الغموض » • وسوف يرى القارىء من السطور التالية انى لست ضد الغموض ، بل انى أدرك تماما أن الغموض أصبح يشكل عنصرا رئيسيا فى الفنون الحديثة • فمنذ نهايات القرن التاسع عشر أى لدى ظهور الحركة الرمزية بدأت القصيدة وسائر الفنون الأخرى كالرسم والنحت •• الخ تتجه اتجاها جديدا يختلف كل الاختلاف عن الاتجاهات التقليدية التى سادت فى القرون السابقة • ولهذا فان بودلير فى الشعر الاوربى يمثل خطا فاصلا بين تراث انقضى عهده كان يستخدم

الصورة التقليدية وبين عصر الحداثة الذى توصل الى اكتشاف الصورة(٥) الايحائية وأدى ذلك الى حدوث انقلاب خطير فى الابداع الشعرى فى القارة الأوربية · لكن المشكلة هى أن الغالبية العظمى عندنا تستوعب الشىء وتنسى ضروراته والحرية اذا كانت بلا قيود تتحول الى فوضى · ولعلنا لسنا فى حاجة الى أن نذكر بأن كبار الفلاسفة الاوربيين عندما تناولوا قضية الحرية وضعوها فى اطار الضرورة · فالحرية لا تعنى أن افعل كل ما أريده دون النظر الى القيود التى تحكم هذه الحرية ، ومن بينها حرية الاخر على أقل تقدير · والحرية فى الفن وفى الشعر أيضا لها قيود · والشعر الحر اذا تخلص من كل القيود أصبح فوضى · والشعراء الكبار عادة هم الذين يدركون أين تقع حدود حريتهم ·

لكن شعراء السبعينيات عندنا يأخذون قضية « الغموض » بلا حدود أو قيود حتى ليبدو الغموض عندهم غموضا لذاته أو غموضا من أجل الغموض لا أكثر ولا أقل · وغالبا ما يكون هذا الغموض واهما أو كاذبا كما أسميته فى مقالى السابق ومثلت له ، لانه عند المواجهة الحقيقية لا ينحل عن شىء ذى قيمة · فهو مجرد تلاعب بصور سقيمة مفتعلة أو بمفردات دخيلة على النسق الفنى للغة · لكنه على أية حال يضفى نوعا من الالغاز والتعمية على النص الشعرى · وفى هذا فائدة لا تخفى على اللبيب هى حدوث كثرة كمية فيمن يكتبون الشعر ، وفيمن يزعمون أنهم شعراء ، وأنهم رواد الحساسية الجديدة · وهكذا كثرت الريادات ، وكثرت الحساسيات ، وأصبح البعض يتحدثون عن الموجة الاولى والثانية والثالثة والرابعة من شعراء الحداثة ، وغدا نسمع عن موجات أخرى خامسة وسادسة وسابعة ·· الخ ولم لا !! فكلها موجات وكلها حساسيات ، والبركة طبعا فى هذا الغموض اللعين الذى أصبح مثل صخرة سيزيف الكل يحمله أو يحاول أن يحمله والكل يهوى به الى القاع ·

ونظرا لأن هذا الغموض لم يقنن بعد بالشكل المطلوب فانه ما زال غريبا على ساحتنا ، لدرجة أن ناقدا كبيرا مثل الاستاذ الدكتور عبد القادر القط يقول فى حوار أجراه معه الاستاذ مصطفى عبد الغنى ونشر فى جريدة الاهرام يوم ١٦ مايو ١٩٨٥ : « مع اننى لا أقتنع بالنشر لهذا الجيل الذى يتميز انتاجه بصفات الغموض والتجريد فاننى حقيقة أفرد له بابا بعنوان « تجارب » (فى مجلة ابداع) والسبب فى ذلك هو ايمانى العميق بأن المجلة يجب أن تكون ممثلة لكل الاتجاهات الفنية السائدة والأوضاع الشعرية القائمة الان فى العالم العربى ·· والحكم بعد هذا للقارىء »

أى أن الدكتور القط لا يفهم ما يكتبه هؤلاء الشباب وان كان لا ينكر عليهم التجديد كما جاء فى عنوان الحوار ثم يذكر الدكتور القط بعد ذلك بانه لا يستطيع أن يحكم بأمانة على واقع هذا الشعر عند جمهور القراء لان الجو السائد فى حياتنا الثقافية هو عدم المبالاة وعدم الرغبة فى الحوار أو الجدل الفكرى • ثم يضيف بأن هؤلاء الشباب لا يعانون كثيرا فى ابداع شعرهم ، لأن معظمهم الان يتبعون أنماطا معروفة فى الصور والتعبيرات تكاد تشبه « الكليشهات » • ثم يقول : « ان هذا بالطبع ليس حكما عاما على الشعراء ، وانما هو حكم على ظاهرة تلفت النظر وبخاصة عند جيل الشباب ، أولئك الذين لا يجد بعضهم غضاضة فى أن يخطئوا فى النحو أو اللغة أو العروض ، مع أن الشعر يمثل قمة السيطرة على اللغة والمعرفة بأسرارها » •

كيف تكون القصيدة غامضة وشاعرية ؟

فالغموض ـ كما ذكرنا ـ سمة رئيسية من سمات الشعر الحديث • ويرجع هذا الغموض الى عدة أسباب أهمها ما يلى :

١ ـ أن الشعر الاوربى الحديث منذ عهد بودلير (ولد عام ١٨٢١ وتوفى عام ١٨٦٧) والرمزيين من بعده اشتمل على مجموعة من الخصائص التى باعدت بينه وبين التجربة الشعرية بمفهومها التقليدى • من هذه الخصائص : تبديد العادى والمألوف ، أسلوب الرص والتجاور أى رص الكلمات بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية ، التحطيم والتفتيت ، احداث الصدمات ، الاغراب ، التفكك ، العكس ، الصور القاطعة ، فقدان النظام ، التعبير عن مقولات سلبية ، النشاز ، التخلى عن النزعة الشخصية ، غياب ما يسمى بشعر العاطفة أو شعر الالهام ، تدمير الواقع والانظمة المنطقية والانفعالية المألوفة ، الاعتماد على الايحاء بدلا من الفهم ، التجريد ••• الخ •

٢ ـ أن البنية اللغوية المتحركة والتتابع النغمى الايقاعى المتحرر من المعنى اصبحت اهدافا تقصد لذاتها • ومن ثم لم يعد ممكنا أن تفهم القصيدة من مضمون عباراتها ، لأن مضمونها الحقيقى كامن فى دراميـة القوى الشكلية التى تتحكم فيها من الخارج أو من الداخل • وقد حدث نفس الشىء فى الرسم الحديث على يد بيكاسو وسلفادور دالى وسواهما ، اذا استقل اللون والشكل بنفسهما وأزاحا الموضوع والشىء بل انهما استبعداهما تماما فى غالب الاحيان • وكان من الطبيعى أن تصبح لغة الشعر الحديث

لغة جديدة ، يقف القارىء أمام أسلوبها فى الاداء اطول بكثير مما يقف عند موضوعها أو مضمونها أو الباعث عليها • وكما هو معروف فان القصيدة القديمة كانت تفهم من مضمونها أما القصيدة الحديثة عند مالارميه وبول فيرلين وبول فاليرى وسان جون بيرس وخورخى جيين وانجارتي ولويس ثيرنودا وسواهم فلا يمكن أن تفهم من مضمونها ـ وان كانت لا تخلو بالطبع من مضمون أو مجموعة من المعانى تكشف عن عالم هذا الشاعر أو ذاك ـ وانما تستقبل أكثر من سياقها اللغوى • وما ذلك الا لأن المسافة بين الذات وبين « التكنيك » أو الصنعة الفنية أصبحت أكثر بكثير مما كانت عليه فى الشعر القديم • ومن هنا نقدم الاسلوب ليحتل موقع الصدارة فى التجربة الشعرية الحديثة •

٣ ـ ان الشعر الحديث يعتمد على ما يسمى بالخاصية الذهنية حيث نجد الذهن يمثل مفتاح القصيدة ، أما الحواس فتملأها بابداعاتها المنسجمة • ومن ثم فان الكلمات العاطفية فى القصيدة قليلة جدا وتكاد تكون معدومة • وقد أوضح بودلير عام ١٩٥٦ فى رسالة موجهة لألفونس توسينيل انه يعطى أولوية لنوع من التخيل ينزع نحو الذهنية أكثر من العاطفة فى ابداعه الشعرى • يقول فى هذه الرسالة : « منذ وقت وأنا أقول ان الشاعر ذهنى بالدرجة الاولى ، بل هو العقل نفسه والخيال هو أكثر القدرات التصاقا بالناحية العلمية لأنه وحده يدرك المشابهات الكونية أو ما يطلق عليه فى الادب الصوفى « تراسل الحواس(٦) » وسوف تصبح هذه الخاصية الذهنية هى العامل الأول فى ابداع قصائد معظم شعراء جيل ١٩٢٧ الاسبانى وغيرهم من شعراء الحداثة الأوربيين •

٤ ـ محاولة الشاعر ابتداع رموز جديدة مستقلة لاتتصل بالتراث القديم ولا تستمد أصولها منه • وقد اختلفت هذه الرموز من شاعر الى آخر ومن ثم فلابد أن تفهم فى سياق لغته الشعرية واسلوبه الفنى • وهذه القطيعة مع التراث عند الشاعر الاوربى لها أسبابها ومسبباتها الكثيرة المرتبطة بطبيعة التحول فى تلك المجتمعات • ولكن هذه القطيعة لها وجهها الآخر وهو انه اذا كان الشاعر المحدث قد قطع صلته بالتراث فانه قد فتح قلبه وعقله على جميع الآداب الانسانية والديانات البشرية وراح يغوص فى أعماق النفس ، ويلتقط الصور والرموز السحرية والاسطورية القديمة التى عرفتها الشعوب المختلفة فى القارة الأوربية وغيرها من القارات وبالأخص آسيا وافريقيا • كما أن هذه القطيعة مع التراث لا تنطبق على كل شعراء الحداثة • فشعراء الحداثة الاسبان مثلا ـ وبالأخص جيل

١٩٢٧ ــ كانوا يعودون الى تراثهم فيغترفون منه زادا لابداعاتهم ومن أبرز الأمثلة فى ذلك الشاعر الشهير فيديريكو جارثيا لوركا الذى أفـاد فائـدة عظمى من التراث الشعبى الاسبانى ٠

٥ ــ طريقة تشكيل الصورة القـائمة على مجموعة من الرموز التى تبدأ من الواقع لكنهـا تتجاوزه فتصبح أكثر صفـاء وتجريدا ٠ وهـذا المسـتوى التجريدى لا يتحقق الا بتنقية الرمز من شوائب المـادة وتفريعاتها ٠ فالرمز يبدأ من الواقع لكنه لا يرسم الواقع وانمـا يرده الى الذات ، وعندئذ تنهـار معـالم المـادة والعلاقـات الطبيعية فيما بينهـا كى تقـوم على انقاضها علاقات جديدة مستمد من الرؤية الذاتية للشاعر وواقعه على تخوم الحلم ، وبهذا يصبح الرمز تكثيفـا للواقع لا تحليلا له ، ومن هنـا نصـل الى الصورة التركيبية الايحـائية التى لم تتبلور فى الشعر الاوربى الا فى النصف الثـانى من القـرن التاسع عشر ، وأحدثت ثورة ضخمة فى مجـالات التعبير الادبى لا زلنـا نشهـد ثمارها الى اليـوم ٠

كل هذه السمات وكثير غيرهـا ممـا لا يتسع المجـال لذكره فى هـذا المقـال أسدلت ستارا من الغموض على التجربة الشعرية الحديثة وجعلتها مستعصية على الفهم بالمفهوم التقليـدى القـديم ٠ ولكن الشاعر المحدث استعاض عن عملية الفهم بوسائل أخرى تجعل القيمة الجمالية صـالحة للتلقى أو التواصل ٠ من هذه الوسائل ، أو بتعبير أكثر دقة « العناصر » ما يلى :

١ ــ **سحر اللغة** : لو تأملنـا انتـاج الشعراء الاسبان من جيل ١٩٢٧ مثـل جارثيا لوركا وخورخى جيين ، والفرنسيين مثل بول فاليرى وأبوللينير وسان جون بيرس ورينيه شار والطليـان مثل بالاتسيسكى وانجـارتى والانجليز مثل بيتس واليوت لوجدنا أشعارهم مليئة بالـرموز والالغـاز والمفـارقـات والغموض والتعقيـد ولكنهـا فى الوقت نفسه تفيض بالسحر والطرافـة ٠ وذلك لان شعر هؤلاء الكبـار فيه من الغموض قـدر ما فيـه من السحر ، وفيه من الصدمة قـدر ما فيه من الجـذب ٠ فالقـارىء يضل فى متاهاته ولكن السحر المنبعث من كلمـاته الحافلة بالاسرار يأسره ويجعله يندفع فى تيـاره العـارم ٠ ان المـادة النغمية فى اللغة أصبحت ذات قـدرة كبيرة على الايحـاء ، وغـدت كلمـات القصيدة المترابطة فى سلسـلة من الاهتزازات والذبذبات مؤهلة لان تفتح أمام المتلقى آفاقا فسـيحة من اللا نهـائية الحـالمة ٠ لم يعـد الشـاعر مطالبـا بأن يقـدم معنى صالحا للفهم وانمـا عليه أن يوحى وعلينـا ان نتجـاوب معه ٠٠ ولم تعد وظيفة القصيدة أن تقـدم معنى أو مجموعة من المعـانى وانما أن تؤلف كيـانا

حياً وعالما مستقلاً من الطاقات السحرية الايحائية • وبهذا تغيرت النظرة الى وظيفة اللغة ، حيث لم تعد وظيفتها التوصيل فقط وانما أصبحت لها وظيفة أخرى ايحائية •

ان الشعراء من لدن الرمزيين حتى الان باتوا يفصلون بين الكلمة كنغمة وايحاء وبينها بصفتها جزءا من بناء لغوى يستهدف توصيل المعنى • وقارئ شعر القرن العشرين فى أوربا لا بد أن يدرك أن قيمة الكلمة فى هذا الشعر تكون فى نغمتها وصوتها وايحاءاتها الموسيقية والمعنوية التى تنبعث من جرسها قبل أن تنبعث من معناها أو مضمونها أو فكرتها • ان الكلمة تحمل طاقات هائلة ، وهذه الطاقات تدخل فى سياق العبارة وتؤدى الى حدوث تأثير سحرى غير عادى ، وهذا التأثير السحرى يساهم فى خلق احساس بالقوة اللا نهائية وبالمجهول • ان الشعر الحديث يطلق طاقات واشعاعات روحية يؤخذ المتلقى بسحرها حتى ولو لم يفهم شيئا من هذا الشعر • وتأتى هذه الاشعاعات الايحائية فى الغالب من الطاقات الحسية الكامنة فى الكلمة مثل الايقاع والنغم والصوت ، كما تأتى من المعانى والدلالات التى تشع من اللغة أو تقع على تخومها أو تحدث نتيجة الربط بين الكلمات بطريقة غير مالوفة • وقد يلجأ الشاعر الى تكرار بعض الابيات بشكل منظم أو يلعب بالمقاطع والالفاظ بحيث تؤدى الى توافقات ايقاعية وصوتية ، أو يغير مواقع الكلمات • وكل هذا يدل على أن الشاعر الحديث أصبح ينظر الى اللغة على انها طاقة نغمية وصوتية وانفعالية قبل أى شئ • وبالاضافة الى ذلك نجد تداخل الصور وغرابتها وخروجها عن المالوف وتعبيرها عن أشياء مفارقة للحس أو تقع فى دائرة العالم الداخلى للانسان ، وكل هذا يعطى اللغة طابعا سحريا •

٢ ـ **الموسيقى** : اهتم شعراء الحداثة الاوربيون بالموسيقى اهتماما كبيرا لا يقل عن اهتمامهم بالعناصر الاخرى • ولعل بودلير هو أول من كشف عن الوظيفة الصوفية للموسيقى عند فاجنر • وهو القبائل : « وكانت موسيقى فاجنر تمارس على المستمع تأثيرا يشبه تأثير المخدرات • وبما أن المخدرات تحدث حالة من النشوة فان النغمة توحى باللون • » ولهذا عندما حضر بودلير عرض مؤلف لفاجنر قضى بعدها عدة أيام يهيم من مقهى لمقهى محاولا البحث عن فرقة موسيقية (أوركسترا) تستطيع أن تقدم مرة أخرى ما أصبح مستكنا فى ذاكرته المستقبلة (بكسر الباء (٧)) • وكان كل الشعراء الرمزيين ، وبالاخص مالارميه ، يتملكهم

هذا الشعور نحو الموسيقى ، وهو أمر سوف نجده أيضا عند الشعراء المحدثين من بعد · وكان فرلين يرى فى الموسيقى معنى مثاليا ، لا نغميا فقط · ولهذا يقول :

بالموسيقى أيضا ودائما
ليكن شعرك هو الشيء المحلق
حتى ليحس المرء بأنه يخرج من الروح متوجها
نحو سماوات أخرى ونحو حب آخر(٨)

واحتفال الشعراء الفرنسيين بالموسيقى على هذا النحو ترك أثرا كبيرا فى شعر الحداثة الاوربى كله فى انجلترا والمانيا واسبانيا وايطاليا ·· الخ وبهذا نجد ان الشعر قد عاد الى غنائيته · ومن العجيب أن اهتمام هؤلاء الشعراء بالموسيقى قد أدى الى اهتمامهم بالوزن ، ولهذا يقول الشاعر الاسبانى خورخى جيين : « من الواضح تماما أن قوانين الوزن ليست قوانين طاغية اختلقت اختلاقا · انها قواعد تتطلبها بنية العقل نفسه · ولم يحدث أبدا أن كانت عقبة فى طريق الأصالة · بل ان العكس هو الاصح الى أبعد حد : فلقد كانت دائما خير عون للاصالة على النضوج(٩) » · وكما نعرف فان خورخى جيين هو أكثر شعراء اسبانيا غموضا ، وهو فى الوقت نفسه أكثرهم اهتماما بالموسيقى · وفى ذلك يقول الناقد خواكين كاسالدويرو : « ان أشعار ديوان « أغانى » ابداع شعرى شديد الخصوصية لأحد الشعراء المبرزين · وما يقوله جيين بالشعر لا يمكن قوله بالنثر · وهو عندما يعبر المنطقة العملية يبدأ شعره وغناؤه فى الظهور · ان شعره يظل صافيا ، ولا يقوم الا على الايقاع ، ذلك الذى يجعلنا نعيش فى عالم من الجمال الشعرى الشامل ، ويجعلنا نصل الى منطقة الاعداد والجواهر ونتغلغل(١٠) فيها » ·

وعن خورخى جيين يقول أيضا الدكتور مكاوى : « يمكن أن نصف شعر جيان فى مجموعه بأنه أنطولوجيا شعرية أو « فن شعرى » يقوم على اساس انطولوجى · انه يتراوح بين ابسط الظواهر وأدق التجريدات · وهو شعر غامض ، بل لعله أن يكون من اكبر نماذج الشعر الحديث غلوا فى الغموض – انه لا ينطق عن ذات أو « أنا » شخصية ، بل ينطق عما يمكن أن نسميه « عيون العقل » التى تذكرنا « بالنظرة المطلقة » التى تحدثنا عنها عند مالارميه · فعيون العقل تتجرد من مادة الحياة لكى تصير مرآة للعالم ككل ، او لهيكل الوجود الخالص الذى يتجلى من خلال العالم بكل ما فيه من ظواهر وكائنات ، ويوشك القارىء أن يسمع فى هذا

الشعر رنة فرح هادئ مختلف عن كل أفراح البشر . ذلك لانه فرح عقلى أو سعادة روحية خالصة تأتى من رؤيــة قــادرة على النفــاذ فى صـميم الأشياء وادراك صورها الأولية الثابتة ، وماهياتها الساكنة الهادئة ، وهى رؤية تعلم كذلك أنهــا قادرة على أن تعطى ـ بالكلمة ـ لكل الكــائنـات وجودها العقلى الباقى (١١) »

وبالرغم من هذا الغموض الشديد فى شعر خورخى جيين فانه يصل فى غير عنــاء الى المتلقى ، ولهذا لم يكن غريبا أن يصبح هذا الشاعر ـ مع جارثيا لوركــا ـ أبرز شعراء جيل ١٩٢٧ الاسبانى ، الذى يعد أعظم أجيال الشعر فى اسبانيا على الاطــلاق ، كما أصبح هذا الشاعر الذى توفى منــذ عهــد قريب (عام ١٩٨٤) من مفاخر اسبانيا واللغة الاسبانية فى شـبه الجزيرة الايبيرية وبلاد أمريكــا اللاتينيــة . وقــد صــدرت عنه كتب ودراسات لا حصر لهــا بالاسبانية وغيرها من اللغــات الأوربية . وما هذا الا لأن خورخى جيين استطاع أن يحقق أمورا لا بد منهــا حتى يبلغ الشاعر الحق قمــة الابداع وهى أن يكون صورة أمينة لعصره ، وأن يعرف موقعه فى تطور الخلق الشعرى ، وان يدرك القيمة الحقيقية لابعاد التجربة الفنية الاصيلة . لم يكن الغموض عند خورخى جيين غموضا كاذبا أو واهمــا وانما كان قائما على فلسفة أو رؤية متينة الاركان تجعل من الكلمة اساسا للابداع الشعرى . وكان خورخى جيين ـ كما يقول الناقد كاسالدويرو ـ واعيــا تماما بكل المزالق والاخطار التى يمكن أن تتعرض لها تجربته الشعرية . ولم يكن دور الكلمة عنده يتمثل فى قدرتها الايجابية فقط وانما فى تعبيرها بشكل كامل ودقيق عن شعره . ولكى تصبح الكلمة شعرية يجب على الشاعر ان يسلط قدرا من الضوء على شعره . ومأساة الشاعر تتمثل فى ان عليه أن يدرك أن أى كلمة يمكن أن تكون شاعرية اذا كان الذى يضعها فى سياقها شاعرا بحق . والانتصار لا يكون فى النهاية الا بالشاعر نفسه ، والفشــل لا يكون الا منه ايضا . ان الواقع والانسان يقفان كل منهما فى مواجهــة الآخر . فالمــادة الصوتية ، والحجارة ، واللون ، واللغة لا تبين عن نفسها أو تقدم نفسها بسهولة . وانما هى موجودة أمام الشاعر كى يصنع منها ما يريد أو ما يستطيع . والثمرة أو الجائزة التى يحصل عليها الانسان المنتصر هى العمل الفنى نفسه وقد تحقق بالفعل . وعلى الشاعر ـ اذا كان شاعرا بحق ـ ان يعرف ويدرك بشكل واع ما الذى سوف يكسبه وما الذى قد يخسره .

ولو اخذنا قصيدة من قصائد خورخى جيين أو بول فاليرى اوســان جون بيرس أو سواهم من شعراء اوربا فى القرن العشرين وقمنا بتحليلها

فسوف ندرك كيف تأتى القصيدة غامضة وشاعرية فى الوقت نفسه · واذا كان الخير المتاح لهذا المقال لا يسمح لنا بالدخول فى تفصيلات من هذا النوع فاننا نفضل ان نأخذ امثلة من شاعر عربى سابق مباشرة على جيل السبعينات ، ثم نختم هذا الجزء الاول ببعض الامثلة من شعراء الموجة الاخيرة لنرى هل استطاع شاعر السبعينات فى مصر ان يقدم قصيدة غامضة وشاعرية أم لا ؟ ·

محمد عفيفى مطر والقصيدة المحكمة :

والشاعر محمد عفيفى مطر هو ابرز من كتب هذا الشعر الغامض المحكم فى شعرنا العربى · فالقصيدة عنده غامضة محكمة بل شديدة الاحكام على النحو الذى عرف فى الشعر الاوربى فى النصف الاول من القرن العشرين ، لكنها فى الوقت نفسه لا تفقد التواصل مع المتلقى · وسوف نمثل بقصيدتين من احدث ما نشر لمحمد عفيفى مطر ، وهما قصيدة « موت ما لوقت ما » التى نشرت فى مجلة الهلال عدد ديسمبر ١٩٨٤ ، وقصيدة « زيارة » المنشورة فى العدد رقم ١٤ من مجلة « الكرمل » الصادرة فى عام ١٩٨٤ · والقصيدة الاولى طويلة ومن ثم فسوف نكتفى بابيات منها ونترك التعليق عليها لفرصة قادمة لان هذا النوع من القصائد يمضى فى تيار واحد متصل ولا يمكن فصل ابيات أو جزء منها عن باقى القصيدة · تقول الابيات الاولى من قصيدة « موت ما لوقت ما » :

اعلنت ميثاق الاقامة بالرحيل
وتركت وقع خطاى فى سر الشجر
واساقطت ما بين عينى والبلاد زمردات من حجر
فعرفت طعم الخبز مرتجفا ، وقلت ، وقال لى الموتى ،
الطلت ، استألفونى بالتذكر ،
وارتمى عنى الرداء ، الارض روتنى وبللت الرمال
السافيات بريق عينى المحدقتين فى حجر الظلام
كف تراخت ، والاصابع تفتح الينبوع ، تنبجس
السحالى والثعابين ، الضباب تجيش من
حولى امانا ناعما ــ لم يبق غير والكلام
معها وجذر النخل والطلع المكتم فى
مساربه العميقة ، ··· الخ

وهكذا تمضى القصيدة مترابطة متصلة ونحس بهذا التوقف اننا قطعناها قطعا واقمنا فى طريقها سدا ، ولكن لا مناص لنا من ذلك الآن .
اما القصيدة الثانية « زيارة » فهى قصيرة ، ومن ثم ننقلها كاملة . تقول :

طينا من الطين انجبلت ففى دمى المركوز من طبع التراب الحى : فورة لازب ، وتخمر الخلق البطىء ، ووقدة الفخار فى وهج التحول ، وانتشار النور فى حرية الحلم ، انفراط مسابح الفوضى حصى ، وصلابة الفولاذ فى حدق الحجارة واليواقيت . انخطفت بنشوة الحمى . الاوابد من وحوش الطير تحملنى وتمرق .. فى حواصلها أعاين محنة الملكوت والارض الفسيحة : خفقة تعلو ورفرفة تسف ، وبابك الفلك المدور يا أبى ورتاجك الطينى والقفل الخبالة والشراك ، وهجمة الاطيار ان حل الظلام – على الشواهد – فوق صبارات قبرك ، صوتهن بكل معترك الجواء ومجتلى الدم والمنام هو النداءات الخفية من ترابك والمخاطبة العصية من ترابى .

صحو هو الفجر المطلق فى شريات القصيدة اذ احرك فى صرام الخضره الشمس التى صدئت على اقفال بابك يا أبى ناديت فى طقس الزيارة : كيف أزمنة التراب وكيف تنجبل السلالة من ترابى .

ناديت والفجر المشمشم تحت اجنحة الغراب .

يستنفر الطير الاوابد – من مجاثمها البليلة بالتذكر – للسياحات العلية فى اجتلاء الارض والدم من بداية بابك الطينى حتى منتهى صوتى المجلجل بالخطاب ؟

والقصيدة كما نلاحظ تمضى فى تيار متصل هى الاخرى من أول كلمة حتى آخر كلمة فيها ولا نقول من أول بيت لان القصيدة ليس فيها ابيات وانما هى كلمات تنتظم فى سياق خارج عن المألوف . وبينما نجد القصيدة خارجة تماما عن الاوضاع المعروفة فى القصيدة التقليدية أو حتى فى قصيدة الخمسينيات الا أنها ملتزمة بالوزن : فالقصيدة ليست قائمة على البيت وليست قائمة على وحدة التفعيلة بمعنى أن يكون هناك بيت مكون من تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو اكثر وانما هى قصيدة تدويرية . ورغم خروجها الواضح عن المألوف فهى تنتسب من ناحية الوزن أو الايقاع فقط لبحرى الكامل والرجل . والقصيدة غامضة لكن كلماتها تنطوى على طاقات سحرية هائلة حيث يؤلف الشاعر بين انغام اللغة وصوتياتها ويضع الكلمات ضمن سياق ايقاعى اخاذ . والشاعر فى مثل هذه القصيدة لا يهتم بالمضمون أو الفهم كما نرى وانما يهتم بتوصيل تجربته للقارىء باكبر قدر من الغموض وسحر اللغة وقوة الموسيقى وبراعة التاليف والتركيب .

والقصيدة كما هو واضح حدث فى اللغة ولذا يقول الشاعر : صحو هو الفجر المطلق فى ثريات القصيدة اذ احرك فى ضرام الخضرة الشمس التى صدئت على اقفال بابك » • ومن ثم نجد الكلمات وقد أفرغت من معانيها العادية وانتظمت فى سياق جديد يشكل عالما خاصا بالقصيدة ، حيث يحرك الشاعر الشمس التى صدئت فى ضرام الخضرة • وهذا التعبير فضلا عن خروجه عن المألوف يوحى بالكثير والكثير ولذلك لا يمكن ان نسلط عليه مصابيح النقد التقليدى القائم على مجرد الفهم بل اننا عندما نفصلها عما قبله وما بعده من كلمات نرتكب خطأ فى حق القصيدة • والقصيدة تخلو من العواطف الرقيقة ، وحتى عندما يعاين الشاعر محنة الملكوت والارض الفسيحة نجد ان هذا الشعور لا يكاد يوجد الا فى اللغة فقط ، ومن ثم فان القصيدة لا يمكن ان تقاس بمقياس الواقع • فنحن هنا امام عالم شعرى يعلو على الواقع ويحلق فى فضاءالحلم ، حيث الخيال الجبار ينسج عالما من الوهم ويصنع للشعر اجنحة تسمو فوق كل ما هو شىء وأرضى • أن الشاعر هنا فى حالة مواجهة حقيقية مع الواقع : فهو ينتقى مفرداته منه مثل الطين والفخار والفولاذ ووحوش الطير والفجر والشمس والتراب •• الخ ولكن كل مفردة منها تأخذ وضعا جديدا فى عالم جديد مصنوع فى خيال الشاعر : فهو طين انجبل من الطين وفى دمه المركوز من طبع التراب الحى : فورة لازب •• الخ ولنتأمل فى اى سياق جاءت كلمة التراب : ان فى دمه من طبع التراب الحى فورة لازب •• الخ وبهذا تحول التراب من عنصر أرضى الى موقف انطولوجى للكون كله ، ونجد نفس الشىء تقريبا فى كل عبارات القصيدة • وكما نرى فان عفيفى مطر يغير من السياق العادى للغة لكنه لا يخرج على قواعدها التى نظرها علماء النحو الذين وصلوا الى القمة فى وقت كانت اللغة العربية والحضارة العربية فى قمة القمم (١٢) من تاريخها • فعفيفى مطر يبدأ القصيدة بقوله : طينا من الطين انجبلت ، فقدم المفعول به على الفعل والفاعل وبدأ به العبارة ، ولعل كلمة « طينا » هنا تصلح ان تكون حالا • وتحمل القصيدة كل الخصائص التى فصلناها فيما سبق للقصيدة الحديثة ، سواء تلك التى تسدل على الشعر ستارا من الغموض أو تلك التى تجعله مؤهلا للوصول الى عاطفة المتلقى • واقول « عاطفة » لان الشعر الحديث ـ كما ذكرنا ـ لم يعد يدرك بالفهم أو العقل انما يدرك بالعاطفة • فقد انتهت الصورة التقليدية التى يكون فيها وجه الشبه سهل المأخذ قريب التناول وحلت محلها الصورة الايحائية التى تخاطب العاطفة ولا تخاطب العقل • وهكذا نجد شعر محمد عفيفى مطر يعبر عن الحداثة خير تعبير • ولو أن نقاد السبعينيات اهتموا بالتطبيق قدر اهتمامهم المبالغ فيه بالتنظير لاخذ امثال هذا الشاعر الكبير حقهم وعرف القراء قدرهم • لكن

ازمة النقد فى بلادنا تجعل أمثال عفيفى مطر يهيمون فى ضياع حتى يسدل عليهم ستار النسيان وهم فى ريعان الشباب •

شعراء السبعينيات والغموض :

الغموض فى الكثير من قصائد شعراء السبعينيات ـ كما اشرنا أنفا ـ غموض كاذب ، يفتقر الى حس شعرى مرهف والى العلم باصول هذا الضرب من القول وشروطه وحدوده • وتبدو القصيدة وكانها كتبت من أجل الغموض لا أكثر ولا أقل ، أى أن الشاعر لم يضع أمامه الا شرطا واحدا هو ان تكون القصيدة غامضة لانه اذا لم يفعل ذلك اتهم من قبل المحيطين به بانه متخلف أو تقليدى • وتقرأ القصيدة من هذا النوع الغامض غموضا كاذبا فلا تبلغ منها شيئا : فلا هى وصلت الى عقلك وفهمتها ، ولا هى وصلت الى عاطفتك وانفعلت بها وانجذبت اليها • وقد مثلنا لذلك فى مقالنا السابق عن شعراء السبعينيات بعدد من القصائد لعبد المنعم رمضان ، وفوزى خضر ، وفتحى فرغلى ، ومحمد أبو دومة • ويمكن أن نقدم أمثلة أخرى كثيرة من هذا النوع ، ولكننا لا نريد ان نشغل انفسنا ووقتنا بمثل هذه القصائد فالزمن وحده كفيل باسقاطها •

وليس معنى ذلك ان كل شعر الجيل الاخير من هذا القبيل ، فهناك بالفعل بعض القصائد والتجارب الجيدة ، وسوف نمثل لها بنماذج لشاعرين من شعراء السبعينيات هما : عبد المنعم رمضان ومفرح كريم •

ومن شعر عبد المنعم رمضان نتوقف عند قصيدتين نشرتا خلال العام الاخير هما قصيدة « دمى صوب كل الجهات » المنشورة فى مجلة « البيان » العدد رقم ٢٣٣ اغسطس ١٩٨٥ ، وقصيدة « الصحراء » المنشورة فى باب « تجارب » من مجلة « ابداع » اكتوبر ١٩٨٥ • تقول الابيات الاولى من قصيدة « دمى صوب كل الجهات » :

انه الفقد
هذا الشتاء الوحيد
وها انذا واقف كالاله المريض
اسرب جسمى بانية الوقت
ارشح بالموت والاتزان
والكز ناصيتى صوب كل الجهات
واشعر بالريح تلحس منى المسافة

اشعر بالحاجبات الجميلة تهرب
.... الـخ

وتقول الابيات الاولى من قصيدة « الصحراء » :

وداعا يا شقون الارض
اينها المواليد التى وردت الى قلبى
وطافت حول هذا الدغـل
وانتشرت
وكان صياحها البرقات
والحشرات
كانت قابلية صوتها للتيه
قلت ساختفى عنها
وابحث عن غنار الروح
اختطف الصدى المفتوق
يأخذنى
ويأخذ كل هذا الصوت
ثم يبيت فى كهفى
ويرعى مثل ماشية
ومثل حشاشة ينساب فوق الجلد .
... الـخ

ولا مناص لنا من اقتطاع هذه الابيات من صلب القصيدتين رغم ما فى ذلك من تشويه لهما . فالقصيدة الحديثة كما ذكرنا دفقة شعورية واحدة . وهاتان القصيدتان من اجمل القصائد وأجدرها بالتمثيل لشعر الحداثة والدلالة على خصائصه ومميزاته . وحتى لا نتوه فى قيافى القصيدتين نختار واحدة منهما فقط للتحليل الموجز ، ولتكن قصيدة « دمى صوب كل الجهات » . وأول ما نلاحظه فى هذه القصيدة انها غامضة وان كان الغموض فيها لا يبلغ درجة الاحكام الموجودة فى قصيدة محمد عفيفى مطر : فبينما تبحث فى قصيدة عفيفى مطر عن أداة تشبيه واحدة فلا تجد ، تتكرر كاف التشبيه فى قصيدة عبد المنعم رمضان مرتين فى قوله : « وها أنذا واقف كالاله المريض » ، وقوله : « ها أنذا واقف كالاله » . ولعل القارىء يذكر اننا كنا قد اخذنا عليه فى مقالنا السابق عن « شعراء السبعينيات » قوله :

سمعت صرخـة
عرفت ان الله كان ها هنا

وانني باذنه
انحل كالغمام
انني باذنه اسرق بعض الريش

وقلنا ان هذا كلام متهافت ومعنى ملفق . والفرق بين التعبيرين واضح والبليون بينهما شاسع . فعندما يتشبه الشاعر نفسه هنا بانه واقف كالاله المريض او واقف كالاله يكون في مجال التعميم . ولعله بشبه نفسه بآلهة الاساطير او آلهة الوثنية . ولكنه عندما يحدد اللفظ بكلمة « الله » ندخل من التعميم الى التخصيص(١٢) ، وتصبح المسألة كلها تلفيقا لا معنى ، وخيالا مريضا ، و « عنجهية » كاذبة ، خاصة اذا كانت القصيدة في حد ذاتها متهافتة لا قيمة لها .

نعود الى القصيدة التى معنا نجدها توظف الكلمات بطريقة بارعة في سياق مختلف عن اللغة العادية وعن اللغة التقليدية . فالشاعر يسرب جسمه بآنية الوقت ، ويرشح بالموت والاتزان فى وقت واحد ، ويلكز ناصيته صوب كل الجهات ، ويشعر بالريح تلحس منه المسافات . وهكذا يجد الافعال « يسرب » و « يرشح » و « يلكز » و « تلحس » مستخدمة في غير مكانها المعتاد من اللغة ، وحتى اذا قلنا انها مستخدمة بطريقة مجازية فانها تتجاوز المجاز التقليدى لتصنع من اللغة عالما قائما بذاته . وكما ذكرنا من قبل فان لغة الشعر الحديث تتركز فيها أهم طاقاته الفكرية وايحاءاته وقدراته التخييلية . وقد أكد الناقد رايموند شابمان في كتابه « علوم اللغويات والادب » أن الكلمات تتبادل معانى جديدة يحددها السياق ويغيرها الاستعمال وسواء كانت هذه الكلمات متصلة بدلالة رمزية أو مادية أو معنوية أو نفسية فان تواتر استخدام الشاعر لها في قصائده يدل على حرصه على اثارة حقيقة ما تتصل بفكره وفنه . وهذه الكلمات أصبحت تشكل جزءا من المعجم الشعرى عند عبد المنعم رمضان . ولكن الاحكام يخون الشاعر أحيانا فيعود الى اللغة التقريرية في قوله « اشعر بالحاجيات الجميلة تهرب » . والقصيدة التى من هذا النوع لا يمكن أن تقرأ بهدف الفهم والا كنا كمن يستقطر الماء من العسل . فهذه القصيدة وأمثالها لا تقدم مضمونا أو محتوى . وان كنت أيضا أعود فأقول أن قصيدة عبد المنعم رمضان فيها قدر من الوضوح ، ومن ثم فان من يبحثون عن المضمون يمكن أن يعتسفوا لها مضمونا بينما لا يستطيعون ذلك — مهما حاولوا — في قصيدة محمد عفيفى مطر . وهذا يؤكد عندنا ما ارتأيناه من أن عفيفى مطر هو أبرز من كتب القصيدة المحكمة في شعرنا

العربى المعاصر . وعندما أقول الحكمة لا أريد ان أؤكد مرة أخرى على شروطها وحدودها ، والا فان الكثيرين يكتبون القصائد الغامضة المغرقة فى الغموض ولكنها لا تزيد عن كونها غموضا كاذبا أو مجرد رص كلمات خارجة عن الصنعة والافتعال ومن ثم تكون جامدة وباردة وقاسية مثل الحجارة أو أشد قسوة . ولعلنا كنا نستطيع أن نفهم قصيدة عبد المنعم رمضان أكثر لو قارناها باحدى قصائد الشاعر الاسبانى خورخى جيين ، وبينا ما تنطوى عليه قصيدة « دمى صوب كل الجهات » من عناصر حديثة بكل معنى الكلمة وعناصر تقليدية ، ولكننا نترك هذا التفصيل الان لدراسة تناسبه فيما بعد ان شاء الله . ونخلص من تحليلنا الموجز لهذه القصيدة الى القول بأنها من أجود ما كتبه شعراء السبعينيات . ولذلك فاننا نعجب غاية العجب كيف يملك شاعر كل هذه الطاقة الشعرية ويصر على أن يبددها فى الجرى وراء أوهام وتجارب لا طائل من ورائها .

والشاعر الثانى الذى نود أن نتوقف عنده قليلا ايضا هو الشاعر مفرح كريم . فقد صدر لهذا الشاعر ديوان « بوح العاشق » عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ . وقبل أن نتناول هذا الديوان بالتحليل الموجز نقتطع جزءا من قصيدة « المرأة .. وخيول البحر » . يقول :

(١)

انها الريح التى تأتى من البحر
تناديني فأعرى فى ضياء الليل
ارتاد المياها ،
ارتدى وشما من الموج
وألوانا من الأشعار
كى اهوى الى عمق بلا ضوء
الى الريح التى تأتى
لعل الماء بعد الماء
يعلو فى شراييني
ويروى غلة النار التى
تهتاج بين الدم والدم .

ولننظر فى هذه الابيات : انها سيمفونية من كلمات تبدد كل ما هو عادى ومألوف وترتاد مناطق النفس الموحشة . فالريح تأتى من البحر وتناديه فيعرى فى ضياء الليل لا فى ظلامه فيرتاد المياه ويرتدى وشما من الموج والوانا من الاشعار ، والشاعر منتظر أن يعلو الماء بعد الماء فى

شرايينه ويروي غلة النــار الهائجة فيمــا بين الدم والدم وأغرب ما في هذا الشعر أنه يعبر بكلمــات عادية وبسيطة جدا عن شي عريب وغــير مألوف تماما ، حتى ليخيل الى المرء من فرط بساطة الكلمــات أنهــا تعبــر عن شيء واقعى ومألوف · وهذه ـ في رايي المتواضع ـ قمة الشاعرية : ان يضــعك الشاعر على تخــوم الحلم بسهوله وبساطة واقتدار حتى لتتوهم انك في واقع ولست في حلم · وبالطبع فان الابيات غامضة وتحتــاج الى قــراءة واعية متانية ، ولكنك ما ان تقرأها حتى تجـد نفسك مدفوعا لقراءتها مرة ومرة حتى تاتى لحظــة تنتقــل فيهــا من ظهر الكلمــات الى تخوم الحلم وتندمج مع الشاعر في هذا العالم الحــالم الذى صــنعه خيــاله الجبــار · والتشكيل الايقــاعى للابيــات غريب جدا ولكنه منسجم ومتلاحم بطريقة فنية بارعة : فالبيت الأول من بحــر الرمل (فاعلاتن) ، والبيتان الثانى والثالث من بحر الوافر (مفاعلتن) وان كان لا بد أن يصبحا عند النطــق بيتــا واحدا مكونا من خمس تفعيــلات · ثم يعود الشاعر فى البيت الرابع الى تفعيلة « فاعلاتن » بزيادة صــوت فى الآخــر (الحيــم) ، ومن البيت الخــامس حتى آخر الأبيــات التى معنا ـ وهى الجزء الاول من القصيدة ـ نمضي مع تفعيلة بحر الوافر (مفاعلتن) · وبهذا أيضا يحطم الشاعر النغم العروضى المــالوف ببراعة فائقة ويمزج مجموعة من البحور فى نفس واحد ، دون أن يفلت منه الايقــاع الموسيقى الأخاذ · ومن ثم فانى أرى أن التجارب العروضية للشاعر مفرح كريم فى ديوانه « بوح العاشق » يجب أن تدرس بعناية كبيرة ·

وديوان « بوح العاشق » تجربة فذة ومقتــدرة فى شعر الحداثة · يقول الشاعر فى قصيدة « آنية الانتظــار » :

القطــارات لا تنتهى

والرحيــل تحــول فى اضلعى

زهرة من دموع

فهل انت قادمة فى القطــار

الذى سوف ياتى ؟!

الم اقل لك ان الشاعر يملك براعة فائقــة فى نقلنــا بكلمــات بسيطة وعادية من أرض الواقع الى تخــوم الحلم حتى لننسى هل نحن فى حلــم أم فى واقع · اننــا هنــا أمام صورة رائعة . صورة القطــارات التى ترحل بلا نهــاية حتى لقــد تحول هذا الرحيل فى اضلع الشاعر الى زهرة من دموع ، وهذه الزهرة ينتظر بهــا الشاعر كى يقــدمها لحبيبته عندما تاتى فى احــد القطــارات الاتية · ان أتت · فهل هنــاك أروع من هــذا التعبير وهــذه

الصورة وهذا السياق الذى نظم الشاعر فيه كلماته . وكنا نود أن نذكر أمثلة أخرى من هذا الديوان الفذ الفريد ، ولكننا نكتفى بهذا الان آملين أن تتاح لنا الفرصة لكتابة دراسة مفصلة عنه .

فالشعر الجيد موجود ، وشعراء السبعينيات فيهم شعراء كبار ذوى تجارب غنية وضاءة ، ولكن المشكلة هى أنهم لا يجدون من يكشف عنهم النقاب فى زمن أصبحت النجومية فيه من نصيب الافاقين وأحلاس الزحام. الابداع العظيم موجود اذن ولكن الأزمة هى أزمة النقد الأدبى فى السبعينيات وهذا ما سوف نبدأ به الجزء الثانى من هذا المقال بعون الله وتوفيقه .

هوامش :

(١) انظر فى ذلك مقال الاستاذ حلمى سالم فى مجلة « أدب ونقد » العدد ١٧ تحت عنوان « شعراء السبعينيات المصريين : الواقع الاجتماعى والتفسير السيكولوجى » .

(٢) د. عبد الغفار مكاوى ، « ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر المعاصر ــ الجزء الاول الدراسة » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٧٢ ، ص ٦٦.

(٣) ترجمت هذه الفقرة من كتاب خواكين كاسالدويرو « ديوان أغانى لخورخى جيين و « هواؤنا نحن » ، مطبعة جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٤ ، ص ١٢

(٤) انهمنى الزميل الشاعر محمد سليمان فى مقاله بمجلة « أدب ونقد ــ العدد ١٦ » تحت عنوان « حول النقد والقمع وفتوحات التخلف » بأنى لا أجمع الدواوين والمجلات ومطبوعات الماسة كما يفعل استاذنا الدكتور شكرى عياد ــ وأنا اطمئنه واحيطه علما بان أمامى عددا كبيرا من دواوين وقصائد شعراء الموجة الاخيرة ، ولكن ما ذنبى اذا كان هذا الكم المضخم من القصائد لا يقدم الا عددا محدودا جدا من الشعراء .

(٥) عن « الصورة التقليدية » و « الصورة الايحائية » انظر الفصل الخامس من كتابنا « رائد الشعر الاسبانى الحديث ــ خوان رامون خمينيث » ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

(٦) ذكرت هذه الرسالة آنا بالاكيان فى كتابها « الحركة الرمزية » طبع جوادارام ، مدريد ١٩٦٩ ، ص ٥٣ .

(٧) انظر فى ذلك كتابنا عن خوان رامون خمينيث ، ص ٨٧ .

(٨) من أعماله الكاملة ، طبعة مزدوجة باللغتين الفرنسية والاسبانية ، الجزء الثانى ، برشلونة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٨ .

(٩) من كتاب الدكتور عبد الغفار مكاوى ((ثورة الشعر الحديث ، ص ٦٩)) ويجب ان ننوه بان هذا الكتاب من أعظم الكتب التى صدرت عن الشعر الاوربى الحديث باللغة . وكان صاحب الكتاب امينا مع نفسه ومع القارىء فذكر فى المقدمة انه اعتمد على كتاب هوجو فريدريش ((بنية الشعر الحديث من بودلير حتى أيامنا)) . واين هذا من بعض نقاد السبعينيات الذين نقلوا بعض الكتب الاوربية ووضعوا عليها اسماءهم . ونحن نهيب بشعرائنا المتاثرين بحركات التجديد الاوربية أن يقرءوا كتاب الدكتور مكاوى بامعان شديد قبل أن يتوهوا فى مميعات الكتابات النقدية السبعينية المنقول أكثرها بدون استيعاب ، كما سوف نوضح فى جزء تال من هذا المقال .

(١٠) خواكين كاسالدويرو ، ((المصدر المذكور)) ، ص ٢٩ .

(١١) د. عبد الغفار مكاوى ، المصدر المذكور ، ص ٢٩٣ .

(١٢) سوف نناقش هذا الموضوع بالتفصيل ، ان شاء الله ، فى الجزء الثانى من هذا المقال .

(١٣) سوف نناقش هذه النقطة بالتفصيل فى الجزء الثانى من هذا المقال ان شاء الله .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : أحمد الخميسي

دراما :

اصل المصطلح من الكلمة اليونانية : Drama وتعنى : حركة ، فعل . الدراما أحد الاجناس الأدبية الرئيسية الثلاثة (الدراما - الأدب الروائى - الشعر) . وكقاعدة عامة ، فان **الخاصية الاساسية للدراما - كجنس ادبى ى تتمثل فى انها عمل معد بالذات لعرضه واخراجه على خشبة المسرح** . ويقول بيلينسكى بذلك الصدد : « لا يكتمل الشعر الدرامى بدون فن العرض المسرحى ، **ولا يكفى لفهم الشخصية بشكل واف أن نعرف كيف** تتحرك تلك الشخصية ، وتتكلم ، وتحس ، **لابد من أن نرى ونسمع كيف تتحرك وتتكلم وتحس** » . وكذلك كتب أ . ن . أوستروفسكى : « يتخذ الخيال الدرامى شكله النهائى الكامل فقط عند تجسيده فوق خشبة المسرح » .

ويندرج فن الدراما - **من الناحية الادبية** - تحت فن آداب اللغة ، ولكنه من **ناحية العرض المسرحى** يندرج تحت مفهوم الفن عموما . ويحدد أ . ن . أوستروفسكى جانب « العرض المسرحى » فى الدراما فيقول : « يتوقف - كل ما يسمى فى المسرحية بالعرض المسرحى - على التصورات الفنية الخاصة التى لا علاقة لها بالجانب الأدبى فى المسرحية . ذلك أن تلك التصورات الفنية ، وذلك الادراك الفنى الخاص يقوم على ما يسمى بمعرفة خشبة المسرح ، والمؤثرات الخارجية ، وغير ذلك ، وهو محكوم بشروط توفير وخلق الانسجام المحض » . ومن الواضح أن المقصود بما قاله أوستروفسكى هو الوسائل الفنية التعبيرية مثل الأداء التمثيلى ، حركة واوضاع الممثلين وعلاقتها بما حولها (الميزانسيه) ، الديكور ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية والضوئية .. الى آخر ذلك . وعلى حين يخدم الاخراج المسرحى الدراما

باعتباره عنصرا رئيسيا فى تكوينها ، فان الاساس الادبى الذى تستند اليه الدراما هو الذى يحدد الخواص المميزة لفن الدراما ، هذه الخواص التى تضع الحدود بينها وبين الفن الروائى السردى ، وفن الشعر ٠ وتتحدد أبعاد الشخصية الفنية فى الدراما ـ على حد قول مكسيم جوركى ـ : « بالكلمة ، وقوة الفعل نفسه ، بدون تلقين أو املاء من المؤلف » ٠ وينعدم فى الدراما أسلوب السرد الروائى بلسان المؤلف (ضمير الأنا) ، والذى يميز الأدب الروائى ويتضمن حكم المؤلف وتقويمه للحالة الباطنية لأبطال عمله ويمكنه من وصف الظروف التى تجرى فيها الأحداث ، الى آخر كل ذلك ٠ على حين أن الوسيلة الوحيدة لرسم الشخصيات فى الدراما هى الحديث الشخصى : الديالوج ، المونولوج ، الملاحظات والتعليقات ، وايضا سلوك الشخصيات الذى يشتمل على كل ما هو جوهرى ويبلوره معبرا عنه ، وهو ما كان يمكن قصه ، وحكايته ، وسرده ، فى أنواع الأدب الروائى ٠ وفى المسرحية ، يكون وصف المواقف أو الجو الذى تجرى فيه الأحداث ، وطريقة سلوك الشخصيات وايماءاتها ، ويكون كل ذلك محدودا كقاعدة عامة بالملاحظات الموجزة ، وان كانت تلك الملاحظات تتخذ عند بعض كتاب الدراما ـ مثل برنارد شو ، ول ٠ ليونوف ـ طابعا موسعا للغاية ٠ وقد حدد ارسطو الدراما بانها : « محاكاة الفعل ٠٠ بواسطة الفعل ٠٠٠ لا القص والسرد » ، وقد سميت « دراماتا » لانها تمثل اشخاصا فى حالة الفعل (درونتاس) » ٠

ان القوة التى ينبغى بها وصف الشخصيات المسرحية ، وكذلك حدود العرض المسرحى (لا يستغرق عرض المسرحية أكثر من ثلاث أو اربع ساعات) تحتم ضرورة التركيز الخاص فى انتخاب مواقف الصدام الحياتية فى الدراما ، كذلك الايجاز والاقتصاد وحدة الكشف عن الطبيعة الاجتماعية والفردية والطابع الشخصى لأبطال العمل الدرامى ٠ ويؤكد تاريخ الفن حقيقة أن الدراما بالذات تتطور باندفاع شديد فى تلك المراحل التى يشهد الواقع فيها تطورات وتبدلات هامة ، ويقع الصراع العنيف بين الاشكال الاجتماعية التقدمية الجديدة والاشكال القديمة ، الزائلة ٠ وتعد الدراما ـ عن حق ـ أصعب الاجناس الادبية ٠ وعن احدى صعوبات الدراما المتعلقة ببناء شخصيات ذات ابعاد واعماق نفسية ، قال هيجل : « ٠٠٠ فى الشخصية ، لابد أن تبدو لنا ناحية رئيسية واحدة سائدة ، ومع ذلك يجب ـ فى الحدود الموضحة ـ الحفاظ على كل حيوية وغنى الشخصية ، بحيث تظل أمام الشخصية امكانية عرض مختلف جوانبها الاخرى ، ووضع نفسها فى المواقف المتغيرة ، والكشف عن ثراء تطور حياتها الروحية عبر وظواهر المتعددة » ٠ وثمة مهمة أخرى لا تقل صعوبة تواجه الكاتب فى كل مرة يحاول

فيها أن يعيد - فى الدراما - خلق لوحات الحياة العريضة ذات الطابع الملحمى · ذلك أن طبيعة المحور الفنى فى الدراما طبيعة خاصة ، اذ ان الحدود المتاحة أمام الدراما اضيق بكثير من حدود الأدب الروائى السردى من ناحية عدد الشخصيات والاتساع الزمنى المسموح به،وغير ذلك·ويمكننا ان نجد عند شكسبير محاولة زحزحة وتوسيع حدود الدراما بحيث تعكس مدى تعدد وتشابك الظواهر فى الواقع ، فقد تعاقبت عنده بجرأة المشاهد ذات الطابع التراجيدى والكوميدى ، كما ادخل فى مسرحياته « المشاهد الخلفية للدهماء بمختلف ألوانهم » الامر الذى اكسب مسرحياته « غنى وحيوية الاحداث » · وسنجد مثل هذه المحاولة فى الدراما عند الكاتب الروسى الكبير « بوشكين » وذلك فى « بوريس جودانوف » ، فقد سعى بوشكين فى تلك المسرحية الى التغلب على حدود الزمان والمكان الصارمة فى الدراما ، وذلك حين عرض على خشبة المسرج الجماهير ، واخذ يستقرأ فنيا : « المصير الشعبى ، والمصير الانسانى » · وقد نما اتجاه البحث عن الاشكال السردية المميزة للملحمة والرواية لإستخدامها فى الدراما وخاصة فى القرن العشرين ، وهو امر وثيق الصلة بتفاقم حدة الصراع الطبقى فى المجتمعات المعاصرة ، ونمو حركات المعارضة الثورية : انظر مسرحيات رومان رولان ، وبرتولد بريخت ، وشون اوكيس ، وفلاديمير مايكوفسكى ، و ك·ترينيف ، وفيشنيفسكى ، وغيرهم·وقد تعددت الطرق المحددة لاكساب الدراما عناصر هى من صلب الجنس الروائى السردى ، وقد حقق بريخت ذلك فى مسرحياته بان زج بفعالية بالمشاهد الافتتاحية التى تعتمد على حديث الراوى الشخصى (المؤلف) ، الذى يخاطب - لا احاسيس الجمهور وتعاطفه - بل عقله · هذا على حين انه عند « فيشنيفسكى » تمثل ظواهر الواقع الحقيقية امامنا بدرجة أقل « تجهيزا » بكثير مما هى عليه عند بريخت ، ذلك على الرغم من الطابع الاجتماعى الواضح عند فيشنيفسكى وخاصية « المنبر » التى تميز مسرحه ·

ان احدى الملامح المميزة للدراما فى مرحلة تطورها الجديدة هى تنامى الاتجاه لاستكشاف درامية عالم الانسان الباطنى الذى يصادم القوى المعادية له ، أو يجاهد للتغلب على تناقضاته النفسية ، الخاصة به · وفى ذلك المجال أصبحت وسائل التحليل النفسى اكثر دقة ، وتزايد الدور الذى تقوم به المعانى الباطنية لظاهر الكلام « التيارات التحتية » ·١ وفى ذلك الصدد قام انطون تشيخوف بأكثر التجديدات أهمية ، واثر بدرجة غير عادية فى مجرى تطور الدراما المعاصرة · وقد اغنى ابداع جوركى المسرحى

ذلك الاتجاه بالمحتوى الاشتراكى الجديد ، كما نهضت بنفس الدور كوكبة من كتاب المسرح السوفيتى مثل : ل • ليونوف • والكسى اربوزوف ، وف • روزوف • وآخرين •

فى بعض الاحيان يطلقون ذلك المصطلح : « دراما » على الانتاج الادبى المكتوب فى شكل حوار ، وان كان المؤلف لم يعده للعرض على خشبة المسرح : « دراما القراءة » (بالانجليزية : Closet Drama) •

ويتفرع « النوع » الدرامى ، بالمعنى الضيق والاكثر تحديدا ، من مفهوم « الدراما » باعتبارها « جنسا » من الاجناس الادبية الثلاثة : الرواية ـ الشعر ـ الدراما • وهكذا تتفرع الانواع المعروفة : المأساة ، الملهاة ، الفودفيل ، الميلودراما ، الخ •• والدراما ـ باعتبارها نوعا من الانواع لا جنسا ـ هى مسرحية تقوم على صراع (صدام = نزاع) جدى ذى طابع معقد وحاد ، يجرى حله فى النهاية ، ولكن هذا الحل ليس كوميديا او تراجيديا على الاطلاق • مثال ذلك مسرحية : ك • ترينيف السماة « حب ياروفا » ، وفيها ينشا صدام عنيف بين الزوجين اللذين يجدان انهما ـ اثناء الحرب ـ فى موقعين متضادين من الحرب ، وتنتهى المسرحية بالانفصال الكامل بين الزوجين • وانظر ايضا « سكة السلامة » لسعد الدين وهبة ، وفيها يضل الاتوبيس المتجه من مصر الى الاسكندرية طريقه وتنغرس عجلاته فى رمال الصحراء الغربية فى طريق مجهول ، وتجد مجموعة الركاب نفسها فى صراع عنيف من اجل امل ضعيف فى النجاة يتمثل فى مقعد واحد بجوار سائق سيارة الفنطاس ، وينكشف باطن الشخصيات المتعددة ، وحين يفقدون اى امل فى النجاة ينذرون التوبة ان قدرت لهم الحياة ، وتنتهى المسرحية بوصول فرقة انقاذ ، وتعود الشخصيات الى مواقعها واحلامها الاولى ، الا « سوسو » الممثلة الفاشلة التى تعتزم تبديل حياتها • وفى المسرحيتين سنجد النهاية التى لا تمت الى المأساة او الملهاة • و « الدراما » اذن مصطلح يستخدم للاشارة الى معنيين : الأول : « الدراما » باعتبارها جنسا ادبيا يقوم على محاكاة الفعل بالفعل ، وتنبثق منه انواع متعددة كالمأساة والملهاة وغيرها ، والثانى : الدراما باعتبارها نوعا لا يمت الى النوعين القديمين (المأساة والملهاة) مثلما يتضح لنا فى « حب ياروفا » ، و « سكة السلامة » وغيرها •

فى المرحلة الاولى من تطور الدراما ، لم تكن الدراما اكثر من عنصر مكون لطقوس احتفالية معقدة يدخل فيها الكورس (الجوقة) ، والحوار ، والرقص ، والتمثيل الصامت التعبيرى (البانتوميم) الخ • وظلت الصلة

قائمة بين تلك العناصر المتشابكة طويلا ، وخاصة فى الشرق فى الهند والصين • وبالتدريج شرعت الدراما تتشكل منفصلة عن تلك الوحدة المركبة • وقد ولدت الدراما الاوروبية فى اليونان القديمة فى مرحلة سيادة ديمقراطية ملاك العبيد ، وبلغت مرحلة ازدهار خاصة فى مآسى « ايسخيل » (ولد فى ٥٢٥ وتوفى فى ٤٥٦ قبل الميلاد) ، وأعمال « سوفوكل » (٤٩٧ ـ ٤٠٦ ق•م) وكذلك « يفروبيد » (حوالى ٤٨٠ ـ ٤٠٦ ق • م) وفى كوميديات « اريستوفان » (حوالى ٤٤٦ ـ ٣٨٥ ق • م) •

وقد اشتمل كتاب ارسطو المعروف « فن الشعر » على الاستنباطات النظرية العامة المستقاة من واقع ابداع الشعراء وكتاب الدراما اليونانيين : تعاليم عن الفن باعتباره محاكاة للطبيعة ، دور الفن المعرفى ، الخواص المحددة لتاليف المأساة ، التطهير باثارة الخوف والشفقة ، وغير ذلك • وقد اعتبر ارسطو أن الشىء الرئيسى فى الدراما هو (FAbula) أى الرسم التخطيطى العام لمجرى وتركيب الاحداث (انظر فابولا) لا الشخصية الانسانية التى لا تعدو أن تكون نتاجا للاحداث والفابولا ، وذلك لان ارسطو حين سعى لادراك الطور الاول من تاريخ الدراما حينذاك ، كانت القوى التى تعلو فوق الانسان وتسيطر عليه هى تشغل المكانة الاضخم فى تطوير الاحداث • ولهذا فان الابطال فى الدراما القديمة ، كانوا يظهرون على المسرح بشخصياتهم المعدة ، والجاهزة من قبل ، والتى يجرى استعراضها اثناء الاحداث • وفى الشرق ، يمكن رصد النجاحات الاولى المرموقة التى حققتها الدراما فى مجتمع ملاك العبيد بالهند وذلك فى مآسى « كاليداسا » الذى عاش فى حدود القرن الرابع والخامس ميلادى •

وثمة شواهد كثيرة ، تقطع بوجود المسرح فى مصر القديمة (١) • ويبدو من الغريب أن تنضج فى مصر القديمة فنون الرقص والموسيقى والادب ، وينعدم بها فن المسرح ، خاصة اذا وضعنا فى اعتبارنا النشأة المتشابكة لتلك الفنون فى المراحل الاولى من تاريخ البشرية • ففى مقابر بنى حسن ظهرت نقوش تمثل لاعبات يقمن بأنواع مختلفة من الرقص ، وكان البعض منها مصحوبا بحوار غنائى (رقصة الرياح الاربعة) ، وقد ورد اسم

---

(١) بصدد المسرح المصرى القديم ، هذه المعلومات مستقاة من « المسرح المصرى استلهم نصـــوص « الدراما الموســيقية » التى كان يؤلفها من الاساطير الالمـانية : « زيجفريد » ، و « موت الالهة » وغيرها . وله ـ غير ذلك ـ دراسسات هامة فى الموسيقى : « الفن والثورة » ، « الأوبرا والدراما » ، « فن المســتقبل » .

« حم رع » رئيسة الفرقة الموسيقية الملكية في الدولة القديمة ، واسم « نفر ـ رومبى » الذى وصف بانه : « رئيس مطربى الفرعون والمشرف على مطربى الالهة » ، اما فى مجال الادب فقد وصلت الينا الاناشيد الدينية والنصوص الجنائزية ، والنصوص المقدسة « كتاب الموتى » وأدب الحكم والمواعظ وغير ذلك ٠ ويقول العلامة الفرنسى « اتيين دريوتون » : « اذا كانت الشعائر الدينية عند اليونان هى المدد الاول الذى انبثق منه المسرح اليونانى ، لذا نحا الناظرون الى المسرح المصرى هذا المنحى » ويشير الاردايس نيكول فى كتابه « المسرح العالمى » الى « مسرحيات العقيدة الأوزوية » التى كانت تمثل بأبيدوس ، تخليدا لذكرى موت « اوزوريس » ولا تتوفر لدينا نصوص تلك المسرحيات ، الا ان « اخرنوفوت » قد اعاد صياغة بعض مشاهد منها لتمثل بحضرة « سنوسرة » الثالث (١٨٨٧ ـ ١٨٤٩ ق ٠ م) ، وهى المشاهد التى وصلتنا ٠ وكما اختفت أسرار التحنيط لصلتها الوثيقة باسرار الديانات والكهنوت ، اختفى الكثير من تلك المسرحيات ٠ ولدينا شهادات « بلوتارك » و « هيرودوت » اللذين وصفا حفلات عروض مسرحية متصلة بالشعائر الدينية ٠ ويقول هيرودوت : « ٠٠ فى حرم المعبد (معبد اثينيه) تقوم مسلتان ضخمتان من الحجر ، والى جوارهما بحيرة كاملة التدوير مزدانة بحافة حجرية ٠٠ وعلى هذه البحيرة ومع الليل تقام عروض تمثل آلامه (آلام ايزوريس الذى قتل بيد أخيه سيت) ، وكان المصريون يسمونها مسرحيات دينية محجبة ؛ اما عنى ، وعندى الكثير من ذلك فسوف لا انطق ببنت شفة » ٠ وفى عام ١٩٢٨ ميز « دريوتون » نصا على لوحة ميترنخ الشهيرة ، تناجى فيه ايزيس ابنها جور ، وتتحاور مع « سليكس » الالهة العقرب ، ومع تحوتى وزير اله الشمس ، واختها « نفتيس » ، ويتمتع هذا النص بكل مقومات الدراما ٠ كما ضمن « دريوتون » فى كتابه « المسرح المصرى القديم » نصوصا لتسع مسرحيات مصرية قديمة ٠ ومن المعروف ان « اسخيليوس » كتب ـ بعد مسرحيته « الضارعات » مسرحية اخرى بعنوان : « المصريون » ، الا انها فقدت فلم يصل الينا نصها ، ويدل موضوع مسرحيته « الضارعات » على صلة التاثير القائمة بين المسرح المصرى القديم ونشأة وازدهار المسرح اليونانى ، ففى تلك المسرحية يعالج اسخيليوس زواج بنات « داناؤس » (من أرض دان بكنعان) من ابناء عمومتهم شباب « اجيبسوس » (مصر) ٠ واخيرا كان للاستاذ : هـ ٠ و ٠ فيرمان فضل اكتشاف مسرحية « انتصار حورس » بعد العثور على اصلها الهيروغليفى منقوشا باكمله على جدران معبد ادفو ، وهى مسرحية كاملة مترابطة المشاهد ، درامية ، تخرج عن حدود النصوص الدينية الحوارية ٠ وترجم د٠ عادل سلامة تلك المسرحية ، التى

يرجح هيرمان انها نقشت فى عهد بطليموس التاسع (٨٨ ق · م) وان كانت معروفة قبل تاريخ نقشها · وتعد « انتصار حورس » اقدم نص مسرحى معروف لنا حتى الآن · وعلى حين تحمس لويس عوض فى كتابه « المسرح المصرى » لفكرة وجود المسرح الفرعونى ، فان د· محمد مندور قد عارض ذلك فى كتابه « المسرح ـ دار المعارف ـ ١٩٦٣ » ، داعيا الى التمسك بمعيار هام للحكم على وجود مسرح مصرى قديم من عدمه وهو التأكد من ان : « هذه الاسطورة (ايزيس واوزوريس) قد اخذت صورة المسرحية ومثلت امام جماهير الشعب دون أن يكتفى بترتيل الكهان لها داخل المعابد المغلقة اثر موكب شعبى » · وينتهى د· مندور الى أن قدماء المصريين لم يصلوا الى فن المسرح رغم وجود مضمونه الاسطورى ، لانه لم ينفصل عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة ·

فى العصور الوسطى ، خضع تطور الدراما لتلبية احتياجات الكنيسة ، فتحققت الدراما عبر الاشكال المسرحية الدينية ، الكنيسة ، المرتبطة بطقوس العبادة ، وكانت مشبعة بالطابع الوعظى الارشادى والمجازى · الا انه جرت فى نفس الوقت ، بالتدريج ، ولكن بصورة دؤوبة ، عملية تقويض اشكال المسرحية الدينية من داخلها (المسرحية الوعظية ، المسرحية الاخلاقية ، مسرحية الطقوس) ، وذلك تحت تأثير التقاليد الخاصة بالمسرح الشعبى للمهرجين والبهلوانات فى الساحة العامة · فى العصور الوسطى ، يمكننا أن نرصد تطور الدراما فى الشرق وذلك فى الصين القرنين ١٣ ، ١٤ ، (مسرحية « الجناح الغربى » ، ومسرحية « قصة قيثارة » وغير ذلك) · وازدهرت الدراما بشكل واسع فى عصر النهضة ، ووجدت دفعة قوية بالذات فى انجلترا على ايدى : ك · مارلو · (١٥٦٢ ـ ١٥٩٣) ، وايضا : بن جونسون (١٥٧٣ ـ ١٦٣٧) ، ثم وليام شكسبير مؤلف الدراما الاعظم ، الداعية الحار للانسانية الذى قدم بشكل غير مألوف معرضا كاملا من صور الشخصيات الجبارة الجسيمة ، وترك لنا ثروة من لوحات الواقع ، الساطعة ، المشبعة بألوان التناقضات الحية · وقد تطورت الدراما فى اسبانيا بفضل : لوبى دى فيجا ، وبدرجة ما كالديرون · فى عصر النهضة لم يعد المحرك الرئيسى للاحداث فى الدراما هو القضاء المحتوم ، أو مصير الشخصيات الذى تخطه القوى العليا مسبقا ، بل الانسان نفسه ، بشخصه وارادته كفرد · وفى القرن السابع عشر ، حل مزاج جديد محل واقعية عصر النهضة ، واخذت تبرز ملامح نزعة شكلية زخرفية (باروك) ولاحظها النقاد ـ على سبيل المثال ـ فى أعمال « كالديرون » · وتطورت دراما « الباروك » فى المانيا خاصة ، وعكست مزاج الارستقراطية الرجعية التى

شرعت تتصدى للحركة الاصلاحية التى ميزت عصر النهضة • ومن ابرز كتاب الباروك فى تلك المرحلة : « لوينشتين » (١) ، و « جريفيوس » (٢) الذى صور مأساوية حرب الثلاثين عاما • وتشكلت الكلاسيكية فى ظروف تدعيم نظام الحكم المطلق فى فرنسا واخماد المعارضة ذات الطابع الاقطاعى (حركة فروند ـ Fronde « المقلاع » ١٦٤٨ ـ ١٦٥٣) ، واقامت الكلاسيكية بناءها الدرامى المرتب والمحكم بوحداته الثلاث : (المكان ، الزمان ، الموضوع) والتخطيط العقلانى للصراع داخل الدراما ، والتوزيع المحدد لادوار الشخصيات ومواقعها • وتميزت المأساة الكلاسيكية بانها مأساة « سامية » تتجنب نثر الحياة اليومي وتتعالى على كل ما هو بسيط وأرضى من المواضيع ، وترفضها باعتبارها « انحطاط » لا يليق بالفن العظيم • ومع ذلك فقد تشبعت بأعمال اساتذة الكلاسيكية العظام مثل : « كورنى » ، « راسين » ، « فولتير » بمشاعر الحماس والتعاطف مع البسطاء من مواطنيهم • وما زال ، الموضوع الرئيسى لمسرحية « السيد » ـ للصراع بين الواجب والعاطفة ـ ينبض بمغزاة الاجتماعى الحى •

وعندما يطلق لفظ « الكلاسيكية » للمعارضة مع الرومانتيكية : « يكون المقصود بتلك المعارضة ايضا المقابلة بين مصدر الايحاء فى الادبين ، فالمفهوم ان الادب الكلاسيكي يستوحى الآداب اليونانية واللاتينية ، بينما الرومانتيكية تستوحى الآداب التى كتبت باللغات الرومانية ، اعنى آداب القرون الوسطى وهى الآداب القومية التى نشأت فى فرنسا وغيرها مع ظهور اللغات الرومانية المتفرعة من لغة روما القديمة (اللاتينية) وهى : الفرنسية

---

(١) دانيل كاسبر فون لونشتين (Lohenstein) : (١٦٣٥/١/٢٥ ـ ١٦٨٣/٤/٢٨) كاتب ألمانى معروف ، ممثل بارز لحركة « الباروك » ، كتب المآسى التى ترتكز الى مواضع تاريخية باسلوب منمق ومتكلف مثل : « كليوباترا » واعتمد التاثير فى المشاهد على عرض المشاهد الفظائع الحافلة بالتعذيب والدماء وغير ذلك . أهم اعماله رواية : « أرمينيس وتوسنيلدا » (١٦٨٩) ويمجد فيها البطل « أرمينيس » محرر ألمانيا من الاستعباد الرومانى .

(٢) جريفيوس (Gryphius) : (١٦١٦/١٠/٢ ـ ١٦٦٤/٧/١٦) شاعر وكاتب مسرحى ألمانى معروف ، من ممثلى حركة « الباروك » تميز ابداعه الأدبى بالتشاؤم ، وخاصة بعد حرب الثلاثين عاما التى خاضتها ألمانيا . كتب المسرحيات الكوميدية والمآسى التاريخية . من أهم أعماله : كوميديا « السيد بيوتر سكفينتس » (١٦٥٧) ، و « روزا المحبوبة » التى تميزت من بين أعماله بنزعة واقعية ديمقراطية (نسبيا) وكان أبطالها من الفلاحين (١٦٦٠) .

والايطالية والبرتغالية والاسبانية ولغة رومانيا والبروفنسال (جنوب فرنسا الشرقى) ، والرومانش فى سويسرا »(١) .

وقد افسحت الكلاسيكية المجال لظهور أحد عباقرة الكوميديا فى الادب العالمى : موليير ، الذى تمكن من التحرر نسبيا من القواعد الجمالية للكلاسيكية ، تلك القواعد التى جمعها فيما بعد الناقد الفرنسى « بوالو » BoiIeou عام ١٦٧٤ فى قصيدة بعنوان « الفن الشعرى » كتبها محاكاة لكتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتينى « هوراس » .

بحلول القرن الثامن عشر ظهرت دراما التنوير (الدراما البرجوازية) لتعكس الصراع الحاد بين الطبقة المتوسطة والاقطاع . واتخذت الدراما البرجوازية من مواطنى الطبقة الوسطى ابطالا لحوادثها الدرامية ، وقللت من أهمية الفضائل البطولية الارستقراطية ، وعارضت المصير المحتوم للانسان بالدعوة لادراك العوامل المادية والاجتماعية التى تتحكم فى الانسان . ولم يكن الاتجاه العام لدراما ذلك العصر أسيرا لمغزى واحد ، فقد اغتنى بتيارات ذات اكثر من مغزى . وعلى سبيل المثال ، فان انتاج « الفيرى » فى ايطاليا ، و « فولتير » فى فرنسا قد اعتمد بشكل محسوس على النزعة الكلاسيكية الدرامية ، لكن الكاتبين المذكورين قاما باستخدام تلك النزعة للتعبير عن رفض الولاء المهووس للسلطة والتبشير بالافكار الثورية (مثلما هو الحال عند : م . ج . شينيه) . هذا ، فى الوقت الذى شكل فيه بعض الكتاب الآخرين : (ليلو فى بريطانيا ، ديدرو . وميرسيه ، فى فرنسا وغيرهم) نوعا جديدا تماما هو : الدراما البرجوازية ، التى حلت محل الدراما الكلاسيكية . وقد صاغ كل من ديدرو ، وليسنج المبادىء النظرية للدراما البرجوازية الجديدة ، ورفضا المبادىء العقلية المحددة للدراما الكلاسيكية وقاما بالدعوة لمسرح ودراما ديمقراطية ، وطالبا بتوسيع نطاق موضوعات الدراما وادخال الوقائع الاجتماعية والحياتية الملموسة .

وقد كان أولئك الرواد أول من وضع الاساس للقول بان للمسرح دورا هاما فى التغيير والاصلاح .

وعلى حد قول « ل . ميرسيه » فان المسرح يمثل : « أكثر الوسائل واقعية واكثرها ملائمة لامداد العقل البشرى بقوة لا تهزم » . هكذا ، بدءا

---

(١) د . محمد مندور : « فى الادب والنقد » الطبعة الثالثة . القاهرة (١٩٥٦) ص : ١٠٧ .

من القرن الثامن عشر يدخل مصطلح « الدراما » فى تاريخ الادب باعتباره مفهوما من نوع خاص ، يتبلور فى اطاره بمرور الوقت مضمون آخر ، اكثر رحابة ومرونة بما لا يقاس ، مضمون اجتماعى وجمالى مختلف • ويمكننا ان نجد فى مسرحيات « ليسنج » : (اميليا جالوتى) ، و « شيللر » : (المؤامرة والحب) وغيرها من الدراما البرجوازية الابطال الذين يقفون فى وجه طغيان واستبداد الاقطاعيين وانعدام المساواة الطبقية • وفى نفس الوقت تطلع « جوته » الى الشكل الفخم والصياغة الجبارة فى مسرح شكسبير ، وحاول أن يقتفى خطى ذلك العملاق فكتب : « جيتس فون بير ليخينجين »، و « أجمونت » ، وغيرهما من الدراما التى تردد فيها صدى المزاج الاوروبى العام الذى سبق مرحلة النهوض الثورى • وفى نفس الوقت لجأ « ليسنج » الى الدراما ذات الشكل الفلسفى عام فى « ناتان مودروم » وكذلك « جوته » فى « فاوست » • وتألقت كوميديا فى تلك المرحلة فى فرنسا : «زواج فيجارو» لبومارشيه ، ويتضح فيها تعاطف المؤلف وحماسه للطبقة الوسطى ، و « الرعاع » عشاق الحرية • فى تلك المرحلة لمع فى بريطانيا ايضا : « أو • جولد سميث » ، و : « ج • فيلدينج » و : « ر • شيريدان » ، وفى ايطاليا : « ك • جولدونى » •

وبدءا من القرن التاسع عشر تصبح الرومانتيكية التيار الاقوى فى الدراما • وقد نشأت ثورة كاملة فى المسرح الفرنسى ، ارتبطت باسم : « فيكتور هوجو » وبمسرحياته التى قدمت فى الثلاثينات : « ارنانى » (١٨٣٠) ، « الملك يلهو » (١٨٣٢) ، « ريو بلاز » (١٨٣٨) وغيرها • وقد وضع « فيكتور هوجو » الاساس النظرى للرومانتيكية فى مقدمة مسرحيته : « بروميل » (١٨٢٧) • وقد هاجم « فيكتور هوجو » بعنف الكلاسيكية ، ومراعاتها لقدسية وضع الطبقات ، وتقيدها بقاعدة « الوحدات الثلاث » • وقد استعان « هوجو » ـ لدحض القواعد الجمالية للكلاسيكية ـ بشكسبير ، متخذا منه مثلا ، الا ان « هوجو » قد فسر شكسبير وابداعه على أساس مبادئ الرومانسية ، داعيا الى تصوير مواقف الحياة المتضادة بشدة ، ومزج السمو بالسخرية الواضحة ، والمأساوى بالكوميدى • وقد عد الدراما : « مرآة تكثف كل شئ » ، فهى : « تحول بصيص النور البسيط الى ضوء ، والضوء الى لهب » • وقد انتقص الكتاب الرومانتيكيون ـ الى حد ما ـ من الموضوعية التى اتسمت بها الدراما كنوع أدبى ، فجعلوا العنصر الذاتى ملازما لها ، وفرضوا على المشاهد أن يحس بموقف الكاتب من الظاهرة التى يصورها فى عمله ، ولم يكن من النادر أن يمتزج صوت المؤلف بصوت بطل العمل الدرامى • ولعل هذه سمة عامة للدراما الرومانتيكية وان كانت هذه السمة لا تنفى تنوع وثراء هذا النوع الدرامى •

في النصف الاول من القرن التاسع عشر – في آداب اوروبا الغربية – أخذت تبرز بوضوح أنواع اخرى من الدراما مثل : كوميديا الاسطورة ، الدراما التاريخية ، الدراما الفلسفية ، المأساة القدرية · وازداد الاهتمام بالتاريخ كمحور فنى للدراما ، وهو ما نراه عند « فيكتور هوجو » ، و « دوماس الاب » ، و « ج · كليبست » وآخرين · وعلى حين رفض الكتاب الرومانتيكيون عقلانية مدرسة « بوالو » الكلاسيكية ، فانهم لم يتمكنوا من التغلب على الطابع الاحادى فى تصويرهم للشخصيات الانسانية (وهو امر يتفق مع الموقف الجمالى للرومانتيكيين) فالبطل الرومانتيكى هو فى اغلب الحالات انسان فى قبضة مصير غير مألوف ، ويتحرك فى ظروف استثنائية للغاية · وتميز الرومانتيكيون عن الكلاسيكيين بتجميلهم للظروف التى يصورونها ويتحرك فيها البطل ، وبناء غداقهم عليه صبغة شرقية (أو صبغة بلد من بلدان البحر الابيض المتوسط ، أو غيرها) بحيث يبدو فريدا ، ومتميزا · وقد دفعت الرومانتيكية الدراما للامام خطوات واسعة ، بتصوير العواطف والمشاعر العاصفة ، والمواقف الحادة التى يتعرض لها الابطال وما يحيط بهم ، والمقدرة على التعبير عن تلاطم المشاعر المضطربة فى النفس

فى النصف الثانى من القرن ١٩ يؤدي البحث عن البطل الرومانتيكى ، الى طريق خاص استكشفه ر · فاجنر حينما لجأ للاستعانة بالاساطير (الميثولوجيا) الالمانية ، وبدا ذلك فى : « خاتم نيبيلونجوف » ، كما اعاد صياغة بعض القصص من العصور الوسطى (١) · وقد بدأ هنريك ابسن طريقة بالدراما الرومانتيكية ، معتمدا على مواضيع تاريخية اسطورية ، وفيما بعد فى سنوات نضج الكاتب اخذ يقدم لنا نماذج من دراما مختلفة وجديدة : دراما الواقعية النقدية ، التى اغتنت عند ابسن باستانيته فى التحليل النفسى : (مسرحيات « نورا » ، « أعمدة المجتمع » وغيرها) · وقد اثرت القواعد الجمالية للمدرسة الطبيعية تأثيرا كبيرا فى فن ابسن المسرحى ، ويبدو ذلك واضحا فى مسرحيته « الاشباح » ، كما انه – فى المرحلة المتأخرة من مسرحه – وقع تحت تأثير المدرسة الرمزية ·

فى نهاية القرن التاسع عشر امتدت الإتجاهات غير الواقعية لتشمل الدراما بتأثيرها · وتتضح لنا بجلاء دراما المدرسة الطبيعية فى الاعمال

---

(١) ريتشارد فاجنر : (١٨١٣ – ١٨٨٣) المؤلف السيمفونى الألمانى المعروف. استلهم نصوص « الدراما الموسيقية » التى كان يؤلفها من الأساطير الالمانية : « زيجفريد » ، و « موت الالهة » وغيرها . وله – غير ذلك – دراسات هامة فى الموسيقى : « الفن والثورة » ، « الأوبرا والدراما » ، « فن المستقبل » .

المبكرة لـ : هـ · هاوبتمان : « عند شروق الشمس » ، وخاصـة فكرة الوراثة (تحكم الصفات العضوية الموروثة فى حياة الانسان) وفى الاعمال الاخرى لهاوبتمان تتضافر افكار المدرسة الطبيعية مع طـرح القضـايا الاجتماعية الملحة ، وخاصة فى مسرحية « النساجون » التى تعالج انتفاضـة عمال النسيج فى مدينة «سيليزيا » فى بولندا (١٨٤٤) · وبصورة عامـة فان دراما الطبيعية اتسمت ببطء تطور الاحداث والسعى لاعادة خلق كافة تفاصيل الحياة الدقيقة على المسرح ، حتى لو كان ذلك على حساب المبـدأ الرئيسى الذى تتفرد به الدراما : الحركة والفعل ·

ان تاريخ دراما المدرسة الرمزية اكثر غنى ، واشد تناقضا · فقـد عكست تلك الدراما معاناة البحث المبهم عن طريق جديد لدى كتاب المسرح التقدميين : « الجرس الغارق » تأليف « هـ · هاوبتمان » (١٨٩٦) ، ولكن الرمزية فى عمومها قد مثلت الافكار الديكادنتية (١) الضارة ، ومزاج اليأس الذى لا يرى مخرجا ، والشغف بفكرة الموت ·

فى بداية القرن العشرين ، اخذت تشع ـ على نحو جديد ـ تقاليـد الدراما الرومانتيكية فى مسرحيات : « رومان رولان » التى تخللها الحماس الثورى ، والثقة فى الحياة والجماهير : سلسلة مسرحياته المسماة « مسرح الثورة » · ايضا استخدم « برنارد شو » بطرق متعددة التقاليد الدراميـة التى راكمها تاريخ الفن المسرحى من قبل ، فمزج بين السخرية البالغـة والتصوير الواقعى للحياة · وكان أسلوب تصوير الضدين من الاسـاليب المفضلة للرومانتيكيين : تصوير حياة البطل الخالية من الهموم ، السعيدة ، ثم حياته الشقية ، الفظة · واعاد برنارد شو استخدام ذلك الاسلوب فى سياق جديد للاستفادة مما يكشف عنه صدام المتناقضات ، وذلك لانشاء نوع جديد من الدراما : الدراما الاجتماعية والفلسفية النقدية ·

ويتضح فى دراما الكتـاب الالمـان والنمسـاويين الانطبـاعيين : « هانزينكلفر » ، و « فيرفيل » ، و « إ · توللر » التخلى عن التصوير الواقعى للحياة والاتجاه الى الصور الفنية المجردة ، وهى الظاهرة التى اتضحت فى

---

(١) ديكادانتيه : (عن الفرنسـية « decadence » المأخوذة عن اللاتينية « decadentia » وتعنى انحطاط أو تدهور ، وهى المصطلح العام الذى يطلق على مختلف الظواهر الفنية المتدهورة ، التى تكشف عن أزمة ومأزق ، التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين .

سنوات الحرب العالمية الاولى ، سنوات التحول ، وتشكل وضع ثورى فى عدد من بلدان اوروبا • وقد احلت دراما الانطباعية النماذج الاجتماعية المجردة محل النماذج والصور الحية : للعامل والمليونير ، والمفاهيم التقدمية العامة الانسانية : الانسان ، المرأة • وقد اعلن ذلك التيار عن نفسه بشكل سافر ، واشهر على منصة المسرح صراع الافكار والمبادىء العامة • وظهرت الدراما الانطباعية كمحاولة لنقض وهدم تصوير الحياة على طريقة المدرسة الطبيعية ، وردا على مسرح الترفيه البرجوازى والمسرح الفارغ من اية فكرة •

ومثلت دراما الكتاب الانطباعيين اليساريين مرحلة هامة فى عملية انشاء المسرح الثورى فى القرن العشرين ، على الرغم من انه كان واضحا بالفعل — فى بدايات القرن العشرين — حدود الوسائل الفنية التى لا تستطيع « الانطباعية » ان تتخطاها للامام •

فى بدايات القرن العشرين تسارع ايقاع تطور الدراما الثورية ، واشتد النزوع لوضع الحدود بين المواقع الفكرية فى المسرح باوروبا ، واخذ يتشكل فى العشرينات من هذا القرن منهج الواقعية الاشتراكية فى الاعمال المسرحية لبريخت ، و « شون اوكسى » ، و « ف • فولف » • وفى نفس الوقت تمايز — فى ساحة المفاهيم الجمالية — تياران : واصل الاول منهما التقاليد الواقعية فى القرن التاسع عشر التى صورت الحياة واعادت خلقها كما هى عليه فى الحقيقة ، هذا بينما سعى التيار الثانى لاستكشاف آفاق جديدة للابداع تمثلت فى نظرية « بريخت » الجمالية : التغريب (المؤثرات التغريبية كالعرض السينمائى واللافتات الخ) ولا يتعارض التغريب فى المفاهيم الجمالية للدراما التقدمية مع خلق النماذج الفنية الحية والامتاع الفنى ، كما انه يساعد فى ابراز المشاكل الاجتماعية بشكل اكثر وضوحا • فى المسرح البرجوازى كان النكوص عن تصوير الواقع وسيلة للهروب من التصدى للحياة بمختلف التناقضات التى تحكمها ، ومن ثم اصبح التجديد هدفا بحد ذاته فظهرت صيغة جديدة لمسرح « الديكادانتيه » وهى دراما « العبث » : صمويل بيكت ، ويونسكو ، وآخرون •

وتنامى فى الدراما التقدمية اتجاه لطرح القضايا الفلسفية مثلما نرى عند : جان بول سارتر ، ارثر ميللر ، دورينمات ، ماكس فريش وغيرهم ، وغالبا ما تكون مادة تلك الدراما خيالية أو اسطورية تاريخية • وتطورت

فى نفس المرحلة الدراما المنزلية ، وخاصة لدى كتاب الواقعية الجديدة الايطالية : ادوارد دى فيليبو (١) .

وتلفت النظر محاولات التجديد والبحث عن وسائل تعبيرية حديثة عند كل من : « يوجين اونيل » ، و « د . ب . بريستلى » ، و « ج . آنوى » ، و « تنيسى وليامز » ، و « د . اوثبورن » ، و « ا . اولبى » وغيرهم .

وترجع نشأة الدراما الروسية الى عهد بطرس الاول (١٦٧٢ـ١٧٢٥) مؤسس الدولة الروسية الحديثة ، وباعث نهضتها الثقافية بما اجراه من اصلاحات وتحولات هائلة ، وحين ظهرت الدراما فى القرن السابع عشر اتخذت طريق ما يعرف « بالدراما المدرسية » وكانت نصوصها تمجد اصلاحات بطرس الاول ، وفيما بعد فى القرن الثامن عشر مرت الدراما الروسية بمرحلة الكلاسيكية التى عكست بوضوح ايديولوجية « الحكم المطلق المستنير » . وقام « أ . سوماركوف » (١٧١٧/١١/٢٥ ـ ١٧٧٧/١٠/١٢) بتأسيس « المأساة الروسية » تحت تأثير دراما التنوير الالمانية والفرنسية . وتبدأ الدراما الواقعية بعد ذلك بكوميديا : « شاب قليل العلم » (١٧٨١) ونجد فيها الكاتب (فونفيزن) بنظام الرق الاقطاعى ، وتعد هذه الكوميديا بداية الدراما الواقعية على الرغم من منهجها الكلاسيكى . وبعد ذلك أثرت الحرب الوطنية التى خاضها الشعب الروسى ضد الغزو الفرنسى (١٨١٢) ، ومن بعدها انتفاضة « الديسمبريين » (١٨٢٥) فى المزاج العام وخلقت حالة من العداء الواسع لنظام الرق والقيصرية ، وتجلى ذلك فى أعمال « جريبايديف » ومسرحيته : « ذو العقل يشقى » ، ومسرحية « بوشكين » : « بوريس جادانوف » . وتطورت الدراما فيما بعد فى صراع مع أدباء القيصرية وخدمة النظام واتخذت اتجاهين : الدراما الرومانتيكية (مسرحية القناع تأليف ليرمينتوف) والدراما النقدية الهجائية (« المفتش العام » تأليف جوجول) . وواصل عملاق المسرح الروسى «أوستروفسكى» تقاليد جوجول الهجائية فقدم موسوعة درامية تضم مختلف النماذج الانسانية قبل الغاء قانون القنانة ، وبعد الغائه ، وكان انتاج « أوسنتروفسكى » (١٨٢٣ ـ ١٨٨٦) متنوعا ومتصلا وشمل كافة أنواع

---

(١) ادوارد دى فيليبو : (١٩٠٠/٥/٢٤ ـ نابولى) مخرج وممثل كاتب مسرح. من أشهر مسرحياته : « ولادة فى بيت كوبيللو » (١٩٣١) ، و « قولوا آه نعم .. دائما » (١٩٣٢) ، « نابولى مليونير » (١٩٤٥) و « السبت ، والأحد ، والاثنين » (١٩٦٠) . وغيرها .

الدراما بقدرة فائقة من الناحية الفنية ، والانسانية ، بحيث يمكن القول بأنه عن حق مؤسس المسرح الروسى الحديث • وقام سالتيكوف شيدرين هو الآخر بتطوير تقاليد جوجول المسرحية الساخرة ، ومن أشهر مسرحياته: «موت بازوخين» • وفى نهاية القرن التاسع عشر شغلت دراما ليف تولستوى مكانا هاما فى المسرح الروسى : « سلطان الظلام » ، « الجثة الحية » ، وغيرها • وفضح تولستوى فى مسرحياته تلك الظروف غير الانسانية التى تتولد فى ظل نظام الرق القيصرى •

وقد جسد أنطون تشيخوف فى مسرحياته : « طائر النورس » و « الأخوات الثلاث » و « العم فانيا » و « بستان الكرز » الشوق العميق لتغيرات جذرية تبدل وجه المجتمع ، كما تشبعت مسرحياته بالاحتجاج على خواء الروح الانسانية ، على الرغم من التصور الغامض للطرق المحددة لامكانية الوصول الى أشكال جديدة وعادلة من الحياة •

وقامت مسرحيات جوركى : « البرجوازيون الصغار » ، و «الحضيض» وغيرها بفتح طريق جديد فى الدراما الروسية • وقد كتب جوركى بصدد المهام الجديدة الملقاة على عاتق المسرح السوفيتى : (ان كتاب مسرحنا الشبان يعيشون فى وضع سعيد ، اذ يجدون أمامهم بطلا دراميا لم يسبق له وجود ، بطلا بسيطا وواضحا وعظيما أيضا ، وهو عظيم لانه لا يساوم وهو متمرد أكثر بكثير من « دون كيشوت » أو « فاوست » أبطال الماضى) •.

وقد مرت الدراما السوفيتية بعدة مراحل من التطور مرتبطة بمراحل تطور المجتمع السوفيتى نفسه ، ففى مرحلة الحرب الاهلية انتشرت أشكال الدراما ذات الطابع التحريضى والدعائى ، التى تميزت بغلبة الشعور الرومانسى الحاد فى تلقى الوضع الثورى واستخدام الرمزية كما يتضح فى مسرحية مايكوفسكى : « ماستيريا — أف » وفى تلك السنوات برز أيضا اتجاه آخر فى الدراما المنزلية التى شكلت الخبرات الاولى لكتاب الدراما السوفيتى فى مجال المسرحية الاجتماعية المنزلية على الرغم مما شاب تلك المسرحيات من نزوع نحو الاتجاه الطبيعى مثال ذلك مسرحيات أ• سيرافيموفتش •

وفى العشرينات اشتدت النزعة النفسية فى الدراما السوفيتية والعودة الى النماذج الكلاسيكية ، الامر الذى أوجزه شعار لوناتشرسكى (١٩٢٣) : « العودة الى استروفسكى » • وفى تلك المرحلة تطورت الدراما الساخرة بصورة ملحوظة : « شقة زوينكا » تأليف بولجاكوف ، و « البق » تأليف مايكوفسكى •

أما المسرح العربي بمعناه الواسع فقد عرف لأول مرة في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حين استخدمت الحملة بعض الفرق المسرحية من فرنسا لتعرض بعض حفلاتها في منزل يقوم في حديقة فسيحة بالقرب من حي الأزبكية ويصف الجبرتي في يومياته (٢٨ ديسمبر ١٨٠٠) هذه الحفلات بقوله : (... وكانوا يجتمعون به كل عشر ليالي ليلة واحدة يتفرجون فيه على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي ، وهو المسمى في لغتهم بالكمدي Comédie وذلك لمدة أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل أحد اليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة) . وكانت لبنان أسبق البلاد العربية التي عرفت المسرح ، وذلك بفضل مارون النقاش عام ١٨٤٨ ثم تلتها سوريا عام ١٨٦٥ على يدي أحمد ابي خليل القباني ، وكانت مصر هي الدولة العربية الثالثة التي نشا بها مسرح قومي خاص بها على يدي يعقوب صنوع ١٨٧٠ الذي قدم حوالي ٣٢ مسرحية مثل « غندور مصر » و « زوجة الاب » و « زبيدة » و « شيخ البلد » وكان بعضها مؤلفا وبعضها الاخر مأخوذا من المسرحيات العالمية لموليير وراسين وكورني وشكسبير وغيرهم . أما أول مسرح مصري فكان مسرح دار الاوبرا الذي أنشيء عام ١٨٦٩ ، وشهد المسرح المصري عهدا جديدا باحتراف الشيخ سلامة حجازي ، وقد تلت تلك المرحلة مرحلة أخرى أكثر ثراء حين دخل ميدان المسرح جورج أبيض وزكي طليمات وعبد الرحمن رشدي ويوسف وهبي وسليمان نجيب ومحمود تيمور وغيره(١) .

---

(١) أنظر كتاب الدكتور محمد مندور — المسرح — دار المعارف المصرية ١٩٦٣ ، ورواد المسرح المصري تاليف محمد كمال الدين — القاهرة ١٩٧٠ .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

قريبًا

كتاب الأهالي رقم ١٠

ايتان هابر / زئيف شيف / يهود يعاري

ترجمة وتوثيق: إبراهيم منصور



المفاوضة على الطريقة الساداتية

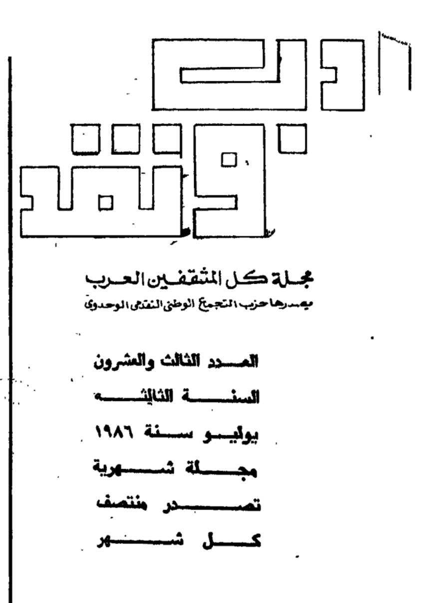
دراسة: صلاح عيسى

٢٣
يوليو ١٩٨٦

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

أدب ونقد

* عن معنى نضال — فريدة النقاش
* شخص غير مرغوب فيه — قصيدة لسميح القاسم
* حوار مع الناقد الادبى ابراهيم فتحى
* ملف عن الحركة الادبية فى بورسعيد



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثالث والعشرون

السنة الثالثة

يوليو سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

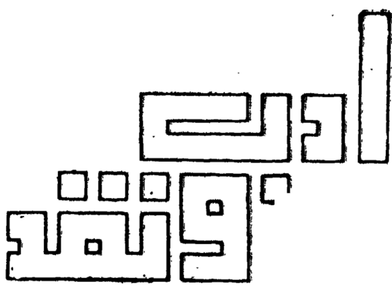
* المراسلات : مجلة أدب ونقد ـ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ـ القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد

افتتاحية

عن معنى النضال

فريدة النقاش

حين سقط الشهيد سليمان خاطر صريعا فى سجنه توالت القصائد التى انفصحت عن عذاب الشعراء الاليم وعبرت عن غضب دفين ومكتوم على النفس وعلى العالم غير الاخلاقى المنهار • ولكن السمة البارزة والاساسية فى هذا الشعر كانت ضد النفس فوصلت بعض الاشعار الى حد سلخ الجلد ، وتسليط نار العذاب الداخلى على ما يتوهمون انه « عجز ذاتى » خالص ، وفشل شخصى مزمن فى مقاومة الانهيار ، وانهيار فى مواجهة الانهيار •••

والفكرة الاساسية التى نخرج بها من التأمل الطويل فى هذه القصائد والخواطر والقصص ـ على تفاوت مستوياتها الفنية لا بد أن تقودنا الى مواطن التمترس الخفية للنزعة الفردية التى خلقتها وغذتها وعمقتها الملكية الخاصة لوسائل الانتاج فى زمن التبعية ، وقد وضعت لنفسها فى المرحلة الأخيرة قناعا دينيا زائفا فى محاولة مستميتة منها لتفريغ الشحنة الروحية الجبارة للسجين كقوة ملهمة كامنة لاصلاح الفساد الواقعى وتغيير وجه الحياة القبيح ••

وتسللت الى نفوس الكتاب والشعراء تلك الايحاءات التى يسوقها هذا العالم ، بصورة ضمنية أو سافرة حول معنى النضال الذى لابد أن يكون ضد النفس •• تلك النفس المسكينة التى منها يتفجر عدم الرضا عذابا روحيا تعرض له الشعراء والكتاب فى مواجهة ما جرى لسليمان خاطر ، وهو عذاب يتعرض له ملايين المواطنين لا يعرفون حتى الآن طريقهم الصحيح الجماعى لمواجهة الاستغلال والقبح •

***

وفى ظل هذه الهيمنة لراس المـال التابع باقنعته الفكرية والروحية تراجعت فى الوعى السائد وفى الثقـافة السائدة المعانى الحقيقية للنضـال الجمـاعى الشامل سياسيا وفكريا والذى لا بد له أن يقود لتغيير الواقع ، وتراجعت معه صور التعبير التى تبدا من هذا الواقع وتجد لنفسها مداخل شاملة له ، وسادت اشكال أخرى تدخل من « الباب الضيق » ، باب النفس الفردية التى تبحث عن خلاصها ، وتجتهـد ضد ذاتها لاصـلاح حالها ، فاصبح الخيـال فقيرا مظلما بقـدر هذا الجدب الذى يعشش فى المنـاطق المجهولة من النفس ، وحول التكرار والاجترار لتلك المرثية للنفس التى تسيل منها الدماء نشيدا مكرورا يتفاقم ويتناسخ .

وهكذا أصبح الهروب الى المناطق المظلمة فى النفس الانسانية «موضة» وتعتبر وجود هذه المناطق قدرا لا فكـاك منه ولا خلاص ، مهمـا اختلفت الظروف والشروط الاجتماعية ـ الاقتصـادية وتطورت ، والشىء الذى يفضى بنـا الى معنى واحد دون غيره هو : انه لا جدوى من اى نضال وهنـا يستوى المناضلون مع العاجزين ، وتستوى القوة مع الحوار ، والشجاعة مع الجبن والموقف الجسور من صراعات الواقع مع التخاذل والاسـتكانة ازاءها . وهنا ايضـا يعلو شان الفكرة البراجماتية المركزية التى تقـول بان الانسان ما هو الا مجموعة من الغرائز التى يظل يلهث وراء اشباعهـا ومن اجل هذا الاشباع فانه يدمر بنفسه مفـاهيم الخير والشر والفضـيلة والرذيلة ، حين تستوى لديه جميعا .

وهى الفكرة ذاتهـا التى استند اليهـا مجموعة الاطباء النفسـيين المصريين الذين انخرطوا فى علاقـات مشبوهة مع مراكز البحث والجامعات الاسرائيلية والأمريكية وكانوا يسعون مع أقرانهم من البلدين لاثبـات أن العـداء بين العرب واسرائيل لا يرجع الى اغتصاب الصهاينة لأرض فلسطين وطرد شعبها منها ، وتحالفهم مع رأس المـال العالمى لنهب المنطقة .. الخ وانمـا الى مجموعة من العقد النفسية التى قامت على الغرائز العدوانية ، ومن ثم فان الحل الأمثـل للصراع فى نظرهم هو العـلاج النفسى لهـذه العقـد ...

وفى هذا الصدد كتب الشاعر المصرى عبد الرحمن الابنودى واحـدة من اهم قصائده الدالة « المجنون »

* * *

وطريق النضال ضد النفس ليس سهلا على عكس ما يبدو للوهلـة الأولى ... بل انه مزين دائما بالمهمـات ، مكلل بورود الصـلاح والتقوى حتى انه قـد يستغرق حيـاة الانسان الكاملة طبقـا لدعاته ، وربما حتى

لا تكفي هذه الحيـاة الدنيـا لانجـاز المهمة التي ينبغي على الانسان ان يحشد نفسه لها كلية بصرف النظر عن ملابسات الواقع وصراعاته التي يضفي عليها هذا الطريق صورة مجردة تجريدا أبديا ، وهكذا ينخرط الانسان في العمل ضد ما هو عرضي وفردي ـ داخلي وخاص للغاية لا ضد الاساس المـادي ـ الواقعي الذي أنتجه على صورته تلك أي الملكية الخاصة لوسائل الانتاج وما تفرزه من أفكار ٠

فاذا ما فتشنا جيدا وتاملنا بعمق متخلصين ـ ولو الى حد ـ من تلك النماذج والصور القدرية المسبقة سوف يتكشف لنا أن كل ما يكونه الانسان من سمات وظواهر وأخلاق وأشكال سلوك تتأسس جميعا في واقعه الاجتماعي وتتغير في الصراع ، اذ لن يكون بوسعنا أبدا فهم الانسان الفرد فهما واقعيا على أساس آخر غير حياته في المجتمع ٠

وبعيدا عن هذا المجتمع تجرى عملية جرجرة الناس الغـارقين في البؤس الى الجهاد ضد أنفسهم عوضا عن الجهاد ضد الاساس الواقعي لبؤسهم ٠

***

تقـوم النزعة الشخصية الوجودية اللامبالية على اكتشاف واعـادة اكتشاف البراهين والحجج على خواء ولا جـدوى وعبث الوجود الانساني ، وهي الوجـه الآخر للنزعـة الدينية المتزمتة التي تدعو الناس لمقايضة هذه الحياة الفانية العابرة بالدنيـا الآخرة الدائمة ، ومثلما تفعل الوجودية ـ مؤمنة وملحـدة ٠٠ حين يدير اتباعهـا ظهورهم للحياة الانسانية التي بلا معنى والتي لانهـا بلا معنى تستوى فيهـا الاشياء جميعها صـغيرها وكبيرها ، تفعل النزعة الدينية المتعصبة المتزمتة بادعائها التعالي على أمور الحيـاة والاستغراق في عملية الإعداد للحيـاة السعيدة في الدنيا الاخرة التي هي النقيض الشامل لكـل المباذل واشكال التعاسة والفوضى والعذاب التي تتفشى في الدنيـا الفـانية ٠

***

ان النضـال ضد هذه النزعة الفردية اذن بكل تبدياتها ، وصولا الى اساسها العميق في الملكية الخاصة لا يعني بحـال الغاء التفرد الانساني أو الخصوصية التي ينطوى عليها كل فرد على حدة ، بل على العكس ، ان هذا التفرد وتلك الخصوصية سوف يتالقان معـا في خضم هذا النضـال وهما يتفتحان على آفاق عوالم بالغة الثراء ٠٠٠ ففي الملكية العامة وحدها ، في التحرز الكـامل وصولا الى الاشتراكية سوف تزدهـر طـاقة الجميـع بالنضـال المشترك المنظم للطلائع وسوف تحتدم المباراة حينئـذ بـين أفراد تحرروا من كل القيود لتمتلأ الحديقـة بالزهور ٠

هذا وقد ساق الينا التاريخ الحديث خبرة هامة في حياة الشعوب ومثقفيها تقول لنا انه ما أن تتعرى الافكار القدرية والعبثية التى هي بعض أدوات العالم القديم لمصادرة الحرية ، وتتبدى على حقيقتها خالية من الاوهام مرتبطة بأصل نشوئها الا ويبرز دورها واضحا كعائق احيانا ما يكون أكثر عنادا من العوائق المادية المباشرة في طريق الحرية مثل السجون والملاحقات واشكال الحصار اليومي ·

ان اسقاط هذه الاوهام هو ايضا فعل واقعي ··· ونضال ··· نضال علينا أن نحرره من كل التباس من جهد واقعي سواء في الفكر أو الكتابة والممارسة ··

وبعد ··

لقد نتج الأدب الفقير على مر العصور من العزلة عن صراعات الواقع ، والموقف اللا مبالي منها والذى طالما نبع من فصل الأدب عن الواقع والتعالي عليه ، ولو ان هؤلاء الشعراء والكتاب الأعزاء الذين انخرطوا في جلد الذات لدى سقوط الشهيد ، قد تأملوا جيدا في الواقع الفوار من حولهم لكانت هذه الاحزان طاقة بناء جديدة لخلق أدب من نوع آخر ··· لا يتشابه بهذه الصورة اللافتة للنظر ·· وانه ليتكرر لانه ينطلق من تلك الفكرة الواحدة الثابتة ·

يقول بريخت في الانسان الطيب :

ولكن ···
لا بد ان يكون هناك حل حقيقي
حاولوا ان تفكروا في حل
هل نغير البطل ؟ هل نظهر تطوره ؟
ام نغير المسيطرين على اقدارنا ؟
ام ترانا نستغنى عنهم تماما
ان الحيرة تتملكني فاصمت ··
فساعدوني يا اصدقاء ···
ولتتجمع كل العقول
ولنحاول معا بقدر طاقتنا
ان نجد طرقا طيبة للانسان الطيب
ولنستبعد النهاية الحزينة
فلا بد ، لا بد ، لا بد
ان يكون هناك طريق ·

فريدة النقاش

شـعـر

شخص غير مرغوب فيه

سميح القـاسم

(رائعة الشاعر سميح القاسم الجديدة وهي من قصائد مجموعته التي ستصدر حديثا عن « دار العماد » في حيفـا وتحمل اسم هذه القصيدة)

يدي لا تزال هناك معلقة في الجناح القـديم من المتحف ،
انتظروني قليلا لخلع هـذا القميص الاخير واخرج فيكم الى
الساحة ، انتظروني لاطفيء سيجارتي سوف امشي وامشي
الى وطني حافيـا يا رفـاقي احترقت متى تطفيء
النار نار ؟ متى يغرق البحر بحر ؟ متى تخمد الريح ريح ؟
متى ؟
اتى ما مضى ومضى ما اتى
فقولوا ٠٠ متى ؟
وما زال راسي هناك على راس رمح ، وما زال قلبي
هنـاك سفرجلة تتفسخ
حوصلة تتشرخ
اغنيـة علبتهـا المصانع
سارية حطمتها الزوابع
راسي هنـا ويداي هناك ، وبيني وبيني تمر الشعوب
وتحفى الدروب

وما دامت الارض واقفـة فى المـدار
وما دام طيش الدمار
سأنكر وجهى وينكرنى أقربائى ،
اذن هذه سنة الوقت من ماتم فى الصباح الى ماتم فى
الظهيرة أمضى الى ماتم فى المساء
وانكر كفى وينكرنى أصفيائى
اذن تتهاوى النيازك من قبة الحزن ناضجة
ثمرا طيبا ، جثثـا فى الشوارع ، نفطا ، اشعة ليزر ،
انثى تفـوح وحاما وتذكر ابناءها الميتين على الارصفة
وينبلج الدم ٠٠ تنبلج المعرفة
وضوحا شديدا
وموتا رشيدا
كما يقتضى بروتوكول العواصم والامم (اتحدث فى هواية
قتلى وصلبى على قمة الجبل المدنى) اذهبوا يا رفاق
ستحرككم حيث كنتم نوازع زوبعتى المدنفـة
اذن هكذا ٠٠ اطر تنكسر
صور تنتثر
جثث تنتظر
فارة خبزت فى رغيف الاعاشة ، طائرة وملاك وحيدا على
غيمـة ضـائعة
اذن هكذـا ،
سأرسم للولد البدوى الاخير ذراعا معلقة فوق حائط
سجن ، وأعدو على سكة ، قـد يجىء القطار السريع
من الشرق للغرب أو قد يجىء قطار الجنوب ، ولا بأس
ادرك انى دفعت الى نقطة فى اقاصى الشمال
ولا فرق سال دمى فى ثلوج الحقيقة أو فى سراب الرمال
ولا ضير فى الموت ليـلا على القـارعة
ملاكا وحيدا على غيمة ضائعة
اجل طال صلبى ولا اكفـر
وما زلت أمشى على جمر روحى واستغفر
اجـل اذكر
لدى نار مدفـاة فى ضواحى المدينة أرملة تسـتعيد
حكايات عشاقها ، ورجال كثيرون يبكون ليلا
ويغتسلون مع الفجر ، يرتشفون فناجينهم قبل أن

يهرعوا للعمـل
وطائرة ظهرت فجـأة
واختفت فجـأة
وقتيل يحاول ان يتذكر عاشقة اشعلت روحه بالامل
اجل تتكاثر فى قاع نومى الافاعى ، امد ذراعى الى
كوكب فى الفضـاء البعيد ، تحز البروق شرايين
صـدرى ، وأصرخ لا الما صرخةى شاوتى اننى لا ازال
على الارض جسما وحزنا ، امد ذراعى واصرخ من لوعة
يا حبيبـة عمرى نموت ولا لن نموت
اجل جسدى امة ويدى دولة وفمى ثورة واصابع كفى
مزارع اوردتى منشآت جبينى مصـانع انفى جسور
وساقى شوارع اذنى مدارس عينى بيوت
وانى اموت ولا لن اموت
ليفترس الظل ما شاء ، خابيتى لا تخون النبيذ المعتق
فيهـا ، وازمعت امرا ، رهانى كما قلت امس الجواد
الأخير الذى سيفوز ، انهضوا وارفضوا ميتة الذل ،
صندوق أمواتكم خشب فاسـد ، ان نمشى الميطن
بالمخمل الأرجوانى احلى واغلـى واعلـى ، انهضـوا
وارفضـوا جثتى فوق اسـدافكم نجمـة تومض
فانهضوا !
وارفضـوا !
هنـا اول الجـزرة
وآخرها صيحتى المقمرة
وادرك ان زجاجى تهشمه طلقة ، صوبوا جيـدا ،
حاولوا ان اكون القتيل ، صغارى صغار على الموت ،
فاكهـة فجة لا تليق باسيادكم ، صوبوا جيدا ، ان
زوجتى الان آمنة بين اشياء مطبخها ، صوبوا جيدا ،
ما انا الآن وحدى اطالع « مجنون السا » ، اذ مال
بتناصكم بوصتين سيبصر بى شبحا عادئا قرب نافذة
المكتبة
تعـالوا ،
تعـالوا جميعـا بنيران حقدكم المرعبة
تعـالوا !
لدى هنا سلم لولبى يخيط السماء الى الارض ،مروحة

تتمطل فى الحر ، دبابة تتمشى على بطن سيدة حامل ،
ولدى هنـا أمم مجـدبة
جماجم مسفودة بالنياشين فى بورصة الموت ، أحذية
سكنتها العقـارب ، من لى بكوب من المـاء مزا اجاجا
لقاء دمى ودموعى ، جرحت وجرحى بليغ وصوتى بليغ
وصمتى بليغ ،
وانى أطاطىء قلبى احتراما ٠٠ تعالوا
عذابى انبهـار
وسخطى ابتهـال
تعـالوا
تعـالوا
بقائى حروب
وموتى قتـال
واقسم بالتين والنفط والصمت واللغط والخصب والقحط
والشهد والسم والورد والدم والجهـل والعلـم والامس
واليـوم اقسم انى اقاتل
وسوف اظل اقاتل
وسوف اقاتل
وسوف اظل
ليولد حق ويزهق باطل
وسوف وسوف ، علا وأسف ، ودار ولف وجار وعف ومار
وكف وماذا ؟ وكيف ؟
اذن هكذا ،
سقوط الى قمة الموت ، خيل تخب وراء على حلبة النكبة ـ
المهزلة
اذن هكذا ،
ركون الى غفوة الظاهر فى مقعد الباص ، زنزانة مقفلة
وحيض على العقم ، عقم على الحيض والحزن والرفض
والحب والبغض ، منتجع ـ مزبلة
سأخرج من جسدى ٠ لا اطيق
وابحث لى عن صـديق
سارحـل عن خطوتى ٠٠ لا أطيق
وابحث لى عن طريق
وما من طريق سواى

وهـذى خطــاى
وفى جسدى الخطوة المقبلة
رويــدا ساعترف الآن :
تلت اطاطىء راسى احتراما لأخت الخليفة ، يعبر حراسها
وتعود الى اطاطىء سروالهــا واجود بما يسر الله من نعمة
وتجود بما يسر الملك (الملك يعطى لياخذ !)
واعترف الآن : راسى لغم
وراس الخليفــة تنفذ
وان الخليفــة يمنحنى اخته خلسة
ليأخــذ راسى علانية ..
دونوا يا رفــاق
انادى بملكى فى تونس
وفمى فى العــراق
وفى الشام ساقى الاخيرة
وقلبى يخفق حيــا وغضا
هنالك تحت رمال الجزيرة
وزندى عرف للبراق ..
اذن دونوا يا رفــاق :
مقت وامقت اخت الخليفــة
وبيت الخليفــة
وصوت الخليفــة
واعترف الآن :
قلبى قذيفــة !
وكفى ملاك
وروحى نظيفــة ..
وحزنى قبيــح
وصبرى جميــل
ويقتلنى الصمت .. ماذا اقول ؟
ويقتلنى القول .. ماذا اقول ؟
« عبيد وقد ملكوا ! »
ما اقــول
لعصفورة ارهقتها العواصف
والصــل فى العش
والنار تحلق وجه الحقول ؟
« عبيد وقد ملكوا ! »

ما اقــول
لطفل يتيم وطفل قتيل
« عبيد وقد ملكوا ! » .
ما اقــول
لعمرى القصير وليلى الطويل ؟
سأخرج من وردة سحقتها جنازير دبابة ، ثم أخرج من رئة ثقبتهـا البنادق والخطب المنتقاة من المفردات الفصيحة جدا ، سلام عليك دمى ، وسلام على جثتى ، وسلام على من أحب ومن لا أحب . سلام على ما أحب وما لا أحب . سلام على سقسقات العصافير فى الفجر (عصفورتى علقت والاولى نصبوا الديق اعرفهم واحدا واحدا ، ويمينا لزاما وفصــلا ختــاما لسوف اعلقهم واحدا واحدا بمشانق حزنى التى جدلت من شرايين لحمى ومن شعر سيدتى الميتة) .
رويــدا رويــدا ،
سينتعش الفندق الفخم عما قريب .. رجال ، نساء ، عطور ، وأردية (ان تصميم كاردان متزن ويليق بما يجعل الشهداء نجوما ..) واقسم بالمــاء والنــار والملح والخبز لن يفلت المجرمون السكارى بدمعى ، وأقسم لن يذبل الورد . لن تهمل الاضرحــة
واقسم بالنصل والمذبحة ..
الى اين تمضى اليمامات ؟
من أين تأتي رفوف السنونو ؟
حرام على السقوط تباعا على باب اسئلتى ، وحرام على طعــامى ومائى
اذا لم ارمم تضاريس وجهى ولم استمد شعلة الكبرياء .
حرام على ترابى
حرام على سمائى !
تحلق حول ضريحى المسوخ الانيقون ، لم يطرحوا الوقت .
قالوا :
ـ اتنشــــد ؟
قلت :
سأنشد باسم الذى يقتل الطق المنتظر
ومبتداى والخبــر
واغنية ذبحت بالوتر
وسنبلة من حجر

وانشد مرثيتى الثانية
وجغرافيا الكلمات البعيدة والصور العالية
وانشد لحمى على الطرق الدامية
وسفر خروجى من الجنة القاسية
وانشد لاسمى
وانشد باسمى
وباسمى يلتهم البحر طاقم غواصة ضائعة
وتنشد عاصفة الموت الحانها الرائعة
وباسمى يكتب فى الماء اسمى
ويمحى على الماء جسمى ·
وقاوا وقلت
وصالوا وجلت
تلكا قناص بيروت ، انقذنى الموت فى غربتى ــ الوطن ــ
الكفن ــ الجلجلة
انا المعضلة
ولا حل فى الحل حربا وسلما ·· انا المعضلة
انا الأغنيات انا السنبلات انا الراجمات انا القنابلة
ولا خير غيرى
ولا شر غيرى
انا الممكن المستحيل القبيح الجميل القصير الطويل العدو
الدخيل الصديق النبيل انا السلسبيل الوحول القوى
الذليل الشقى الأصيل الغليظ الثقيل السمين الهزيل
الرمال النخيل الشروق الاصيل البروق السيول للصحارى
الطلول
انا ناطحات السحاب ، السحاب ، الغياب الحلول الطلوع
النزول
انا الممكن المستحيل
ولا ظل غيرى
ولا شكل غيرى
ولا حل غيرى
وحملى على قدر ظهرى
وظهرى على قدر عمرى
وعمرى على قدر صبرى
وصبرى جميل جميل

وصبرى طويل طويل ..
أسوق شياهى الهزيلة صوب المياه القليلة فى شهقة البيد ،
لا تشرب النفط نوقى . ولا تستحم بناتى بآبار نفط الغزاة،
لهن الخدير ومائى النمير وصوتى البشير النذير
لهن الهى العظيم القدير
وأوكل امرى لسرى
ولا سر غيرى ..
عى كاهل جبل من سقوط مشين . عدوى يعلمنى كيف
أخلع نعلى وأهرب (شكرا) عدوى يعلمنى كيف أشحذ
نصلى وأضرب (شكرا جزيلا ..)
غرامى يوغل فى الارض عرضا وطولا
ويكتسح المستحيلا
غرامى يقول لى « اكتب » واكتب
ثم يقول لى « اقرأ » واقرأ
ثم يقول لى « اذهب الى ملكوتى
غنيا
قويا
فتيا
جميلا » ..
وشكرا جزيلا
على متن طائرة اللوفتهنزا تعثرت بالجثث انتقدونى كثيرا
وماجت على المضيفات واحتشد للطاقم انتهرتنى من
الفارست كلاس سيدة (من بلاد الملايو ؟) ووبخنى رجل (ربما
من هواى !) اعتذرت كثيرا واسرفت فى الانحناء كما يقتضى
بروتوكول الجنائز لكنهم رفضوا الاعتذار وحولنى الكابتن العصبى الى
شركات الملاحة من آسيا عبرت غيمة بملاكين مضطجعين على متنها
فرفعت ذراعى فى لهفة وصرخت : الا أيها الصاحبان ألا تأخذان الفتى
للبلاد التىاستقمتها فضائلها ؟ للبلاد التى بهظت روحها
لعنات الارامل وامتلكت جسمها شهوات الحرائق ؟ يا أيها
الصاحبان ارحمانى !
ولم يبصرانى
ولم يسمعانى ..
تجمعت .. شلوا فشلوا ، تجمعت من تيه أركانها الاربعة
وحين دخلت ، تأفف حارس مقبرة الانبياء

لأنى اقتحمت المكان المقدس منتملا جثتى ، ساجدا فى
حذائى
ولم أخلع القبعـة
ولم احترم موقعه
وصاح ونـاح وهاج وماج · واقبلت الشرطة المسرعة
وتم اعتقالى بدون مقاومة (من أقاوم ؟ البرد يقتلنى فى
العراء · ودفء السجون أحب الى الاجنبى المطـارد من بـرد
احلامه المفزعة ·)
يساورنى الشك فى لغتى · هل كفرت ؟ اعذرونى ولا
تعذرونى ·· أنا الغجرى المحاصر فى حزنه · المستميت
على وردة وقليل من الخمر والنـار موتى مجونى · وبعض
جنونى · وحريتى صرخـة تتردد ملء المنبـاف وملء
السـجون !
يساورنى الشك فى الشك ! من كنت ؟ هل كنت غير
غلام من الشرق يكسر اسنانه الثمر الفج ؟
لم تشرق الشمس دهرا ويوما ، فما يصنع الشجر ؟
الذكريات مضت فى مهب الرياح · ولم يسعف الطلع ، لـم
يعقـد الزهر ، واختبل الطقس فى وطن الأحجيات ·. ومن
كنت ؟ هل كنت غير التقى المصلى وقـد اطبق الكفر ؟ ثـم
يعيـد الصـلاة ·· ويطبق سقف المصـلى على المؤمنين
النشـاوى بروح الصلاة ·
أكان كثيرا على الغصن طعم الثمر ؟
أكان كثيرا على الارض ظل الشجر !
أكان كثيرا على الحلم عطر السواقى
وضوء الزهور
ولحـن القمـر ؟
أكان كثيرا على قـديم الاصيل
وكان كثيرا على جديد السحر ؟
بلادى ·· بلادى ·· بلادى !
كانت كثيرا عليك
وكنت كثيرا على
وكنا كثيرا على الامنيـات وفى الخطوات وبين اللغـات وبين
البشر ؟
رويـدا ·

هنالك زنبقـة تتأمل قامتهـا فى مرايا الدماء القديمة ، لا
تربكـوا
الزنبقـة
ولا تخدشوا صمتها المتلألئ بالدمع · لا تفتحوا الكوة
المغلقـة
رويـدا ،
دعوا الليل فى شانه ، سيثوب الى رشده الضوء ، عمـا
قريب
يثوب الى رشده الضوء ، لا تلمسوا الصخرة المطبقة
رويـدا ·· رفاقى الأعزاء ، لا بد لى من نزيف جديد
لأحكم راسى على جثتي ، ايها الاصدقاء المسونى لأذكر
انى حى ·
لأنـهض
من غفوتى المرهقة
ولا تزعجوا الزنبقة
دعوها تؤبن بنيهـا
دعوها تكفن ذويهـا
ولا تخمدوا لهب المحرقـة ··
هنالك بنت تغنى وراء التلال البعيدة ، لا تسمعو الاغنية
ولا تذكروا البنت فى مركز الشرطـة ، انتبهوا جيـدا
لاختـلال الموازين
واجتنبوا المعصية
هنـالك بنت تغنى
وتسـأل عنى
وقلبى يسأل عنهـا وعنى
وقلبى يغنى
وتبتهل الأودية ··
على الطرقـات الطويلة تمضى الجنائز
وتبقى الحواجز
ويبقى غلام من الشرق دون جواز مرور ودون هوية
وتبقى القضية
ذراعا معلقة فوق باب الامانى القصية
واجنحـة من ضباب
وساقية فى السراب

تخف اليهـا خراف
وتبقى السواقى
وراء السواقى
وراء السواقى ..
لتبتدىء الحرب فى الجهـة الرابعة
ليشعل قناديله الريف ! ضوء المدائن داء عضال . ليبتدىء
المنشدون اليتامى اناشيدهم للزمان الماطل . ها انذا فى
سمائى البعيدة مصغ لهم ، قد يسموننى خاطف الطائرات
المخرب ، قد يهدرون دمى اللصوص الذين سطوا فى
النهـار على منزلى
سلبوا . نهبوا . اغتصبوا . خربوا . نكبوا . غربوا .
اقبلوا . قتلوا . ذهبوا . أكلوا . شربوا . فضة . ذهب
حنطة . عنب . مارس . رجب .... تعبوا واستراحوا
خايرا على جثتى الوادعة
لتبتدىء الحرب فى الجهة الرابعة
ليبتدىء السلم فى الجهة الرابعة !
ساغتسل الآن . ماء الحصار شحيح (دمى يا دمى يا
غسولى الاخير !)
تفجر . تقطر . تخير . تحجر . تبلور . تمرد . تجدد . تجمد
تصعد . تمدد . تالم . تكلم . تعلم . تقدم .
دمى يا دمى ، يا غسولى الأخير
دمى يا دمى ، ياصباحى الاخير
ساغتسل الآن ! لا بد من مطر . سيقوم الكسيح ويشفى
المريض
ويعشب قبرى الطويل العريض
ـ توقف !
سترجع من حيث جئت . ينم عليك الحنين وتبرق عيناك
سترجع من حيث أتيت . ينم عليك الحنين وتبرق عيناك
بالسخط . ما شاننا نحن يا صاحب الرعب والشهداء ؟
سترجع من حيث جئت ، لعلك زيفت أوراك ..
اجتنبتك البواخر والطـائرات . وعلق صورتك المخبرون
على جدر الحافلات وفى الشاحنات وفى القاطرات ..
جميع الخطوط تخـافك ، يا سيدى ، جرب الدائرة
وحاول لدى النقطة الشاغرة
لعل المثلث يعطيك زاوية للهدوء

وبين المربع والمستطيل بقـاع مهياة للجوء
فحـاول وحاول
لمـاذا تجـادل ؟
وكيف تقـاتل ؟
سترجع من حيث جئت ، ومعذرة سيدى ، لا نريدك
مزورة يا صديقى نقودك
وخاو بريدك
ومصـد وجـودك
فمعذرة لا نريدك !
ـ واى ؟ لاما ؟ بيركيه ؟ بوركواه ؟ باتشيمو ؟ لمـاذا ؟
لهـــذا !

تنـــويه

المواد التى تصل الى المجلة لا ترد سواء نشرت ا ولم تنشر ، كذلك فان هيئة تحرير المجلة لن تنظر فى المـادة المكتوبة على وجهى الورقة الواحدة ، هذا ونفضل ان تكون المـادة مكتوبة على الآلة الكاتبة

الحركة الأدبيـــة فـــى بورسعيد

* قاسم مسعد عليوه
* مرسى سلطان
* ابراهيم البانى
* زكريا رضوان
* مجيد سكرانة
* كامل داود
* صلاح العزب
* السيد زرد
* احمد عبد الحميد
* مصطفى حجاب
* ابراهيم ابو حجة
* محمد النادى
* ابتهال سالم

بورسعيد : الإنفتاح وشيزوفرانيا الثقافة المصرية

قاسم مسعد عليوة

ما ان يذكر اسم بورسعيد حتى يقرن على الفور بالبسالة، ولا غرو فهى تلك القلعـــة التى دارت ذات يوم عن حمى الوطن ، وهى ذلك الثغر الذى كتب عليه منـــذ نشاته ان يتصدى للغزاة ويفتدى مصر ويعبر بها الى مشارف النصر .

وليس هناك كالكفاح المسـلح تربة تنبت فيها الثقـافة الوطنية وتشتد اعوادها وتتسامق لتعطى بلا حـدود .. لكن ها هم « طفيليتوا » هـذا الزمان ، بحماة الحمقى ، يتشدقون بهلاهيل ما يســمونه انفتاحا ، ويحملون معاول الهدم وعصى التخريب ويدورون ابراجهـا وطوابيهـا ، ويعيثون بكل شىء فيهـا — حتى الطلع المتفجر بالنماء — فسادا ، لقاء منافع مهما كبرت فهى بالقطع زهيدة .

وكان طبيعيا ، والامر كذلك ، ان تصبح بورسعيد ميدانا للاقتتال بين حماة الثقافة الوطنيـــة ودعاة تلك الطبقة التى طفت على امواج الانفتاح الاقتصادى ، ورمى بها مد التبعية قلاع وحصون المدينة .

عن الثقافة والتحولات الاقتصادية والاجتماعية :

لقد ابدل الانفتاح الاقتصادى صور الصراع الثقافى داخل المدينة ، فبعدما كانت القضية الوطنية هى شغل مثقفى المدينة الشاغل فى مواجهة الثقافات الأجنبية الوافدة ، بصورة سطحية ، والتى كانت تمثل احدى التركيبات الرئيســـية فى الحياة الاجتماعية بالمدينة ، تغير الوضـــع الى صراع الانتماءات الاجتماعيـــة ..

ان احســاس المثقفين الوطنيين بالتمايز العميق بين الثقــافات الأجنبية والثقافة الوطنيــة كان سمة من أهم سمات الحركة الثقافيــة فى بورسعيد وضحت وبرزت فى سفور أثناء العدوان الثلاثى على المدينة عام ١٩٥٦ عنــدما قاموا بطبع صحيفة (الانتصــار) من خلال الجبهة المتحدة للمقاومة الشعبية ، واهتمت بمقاومة العدوان العسكرى مما اصل الحس الوطنى لدى المثقفين وغير المثقفين على حد سواء وترك بصمته الواضحة على كل الفنون لا سيما الفنى الشعبى والذى يمكن اعتبــار اغنيات السمسمية ابرز مثال جمع خبرة هذه التجربة وعبر عنها بتمجيده كل ما هو وطنى وانسانى... لكن الحال منذ النصف الثانى من السبعينات حتى الآن لم يســتمر على نفس الوتيرة .. انها شيزوفرانيا الثقــافة المصرية ولكن بصورة اكثر استشراء ومدعاة للحسرة والالم ، وما كان يمكن أن يصل الامر الى هذا الحد لولا اتساع مساحة التوزع الاجتماعى الذى بانت فواصله بين اغلبية مطحونة وقلة اوجدتها الصدفة فغامرت وكسبت وسادت وفرضت ثقافتها الضحلة ، وهى ثقافة لا تعترف بقيمة الكلمة المكتوبة شعرا كانت ام نثرا ، وانما تستهل الحصول على وسائل التسلية الرخيصة التى تتيحها لهم ثرواتهم واشهرها الفيديو الذى ينتشر فى المدينة انتشار الطاعون .

وقد وصــل من تأثير الانفتاحيين على الثقافة فى بورســعيد انهم حولوا الدور الذى كانت تلعبه السمسمية بوصفها فنا بورسعيديا اصيلا ذا انتماءات شعبية وتوجهات وطنية وانسانية الى مسخ يضيفونه الى كم التشوهات التى صــنعتها ملايينهم . وبعد أن كان ((الصحبجية)) يتغنون بالممارسات الحياتية لشعب يكافح من اجل الحياة انقلب الأمر، فاصبح هناك محترفون يتغنون للكرة وللمسئولين وللافراح . ولعل فى هذا ما دفع مؤخرا بعض الغيورين على هذا الفن الشعبى الأصيل لأن يشكلوا فرقة لاحياء الفنون التلقائية . اهتمت بفن السمسمية فى محاولة لاعادتها الى مجدها القديم .

وفى مجال الكلمة المكتوبة لم يخل الامر من بعض تشوهات ، فقــد انقسمت الحركة الادبية — كما المحنا — الى فئتين تحددت انتماءاتهما .. فئة تدافع عما هــو سائد الآن ، واخرى تعمــل على استنهاض الهمم الوطنية وتدافع عن كل ما هــو نظيف وانسانى وتسعى لرقى عمليــة الابداع من خلال منظور اجتماعى متطور .

ولأنه لا يصح الا الصحيح فانه ضحالة ثقافة الفئة الأولى فضحت نفسها وكشفت هشاشة المدافعين عنها .. وفى وقت ، كنا نهيب بأفراد الفئـــة الثانية لأن يتحدوا ويخرجـوا من طور التشرذم ، ولأن يتمثلوا تجارب اقرانهم من الأدباء فى المحافظات الأخرى .. ونحن نرى أن افراد هذا الفريق قد بدأوا بالفعل فى تلمس الطريق الصحيح وبدأوا فى التوجه للعمل الجماعى — وان لم يأخذ ذلك اشكالا تنظيمية مستقرة بعـد — وبـدأت تظهر محاولاتهم الجادة للخـروج من حصار النشر والاحتواء الرسميين . وظهرت اشكال جنينية من التوأصل ومحاولات لنبذ الخلافات الثانوية ، وهى اشـكال ومحاولات وان لم تصل الى المدى المأمول الا انها تسهم بالفعل فى دعم الحركة الأدبية ودفعها قدما للأمام .

عن فترة الرواج وما اعقبها :

ويقودنا هذا الى الحديث عن فترة الرواج الثقافى فى المدينـة .. ونقصد بها فترة الستينيات وابرز ما فيها ظهور ناد للأدب بقصر الثقافة صدرت عنه « بورسعيد الثقافية » ، وهى المجلة التى كانت عملا رائدا فى حينها جمعت حولها لفيفا من الأدباء والمثقفين وابرزت ادباء وفنانين مثل : سيد سعيد ، ممدوح بدران ، مصطفى حجاب ، عباس أحمـد ، أحمد عوض ، د. يوسف نوفل ، حلمى الساعى ، محمد صالح الخولانى ، المرحوم غريب الاسكندرانى ، سـيد طليب ، محمـد يونس ، المحمود ابراهيم ، كامل عيد ، مصطفى اللبان وغيرهم .. وكان يؤمل أن تستمر فى عطائها لولا نكسة ١٩٦٧ وما تبعها من شتات مهجرى وما طـرأ على المدينة بعـد ذلك من تحولات اقتصادية واجتماعيـة تركت اثارا بعيدة الغور على كل ما يمت للثقافة بصلة .

واذا أردنا أن نلقى ببعض الأضواء على هـذه الفترة وما اعقبها فانه يمكننا أن نرصد ما يلى :

اولا : أن الرواج الثقافى الذى شهدته المدينة فى الستينيات والذى تمثل فى ظهور المنتديات الثقافية ومنابرها من كتب ومجلات وفرق درامية كان نتاجا لتوجهات شعبية من قبل جهاز الثقافة الجماهيرية والأجهزة الرسمية الأخرى ارتكزت على وضوح الرؤية لمفهوم الثقافة الجماهيرية بمعناها الشعبى العريض .

ثانيا : أن هذه الحركة اخذت خطا تصاعديا فى نموها الى أن هجرت المدينة فى عام ١٩٦٩ م (بعد نكسة ١٩٦٧) فتشتت اهم عناصرها فى اقاليم مصر المختلفـة .

ثالثا : انه في العام ١٩٧٤ وبعد العودة من الشتات المهجرى طمح نفر من الأدباء الواعدين الى اعادة النشـــاط الأدبى فى بورســـعيد الى سابق عهده الا انهم ومنذ اللحظة الاولى ووجهوا بالعـــديد من محاولات الاحتواء والوأد بسبب تغير الخط الســـياسي العام — لكنهم تمكنوا من التغلب على كل ما واجههم من عقبات واقاموا ناديهم الأدبى .

رابعا : انه بعد بضعة شهور من ممارسة النشاط الادبى فى النادى الذى كان مقره فى قصر الثقافة بـــدا لتدخل السافر فى نشاط واسلوب عمل النادى انتهى بتوقيف معظم اعضائه والزج بهم فى الســـجون ، ومنهم كاتب هـــذه السطور ، فيما عرف وقتها بقضية « قصر ثقـــافة بورسعيد » (٧٤ — ١٩٧٥) لمجـــرد انهم طالبوا فى ذلك الحين بانشاء اتحاد وطنى ديموقراطى مستقل للكتاب والأدباء واعلنوا احتجاجهم على تهرؤ الثقافة السائدة وقتها والتى ازدادت اليوم تهرؤا على تهرؤ .

خامسا : انه لم يكن من قبيل المصادفة أن يمـــرر مشروع انشاء اتحاد الكتاب الحالى بعد أن افرغ من محتواه الاستقلالى والديموقراطى الى مجلس الشعب بصورة متعجلة وبدون مشاركة من الأدباء والكتاب . ولكانما كانت بورسعيد هى آخر محطة يمكن أن يستشعر فيها اليوينيون خطر تصاعد الدعوة لاستقلالية وديموقراطية الاتحاد المنشـــود .

الانفتاح وبعض من مظاهره الثقافيـــة :

لا يمكن القول أن تربص الانفتاحيين بالثقافة الوطنية هو تربص عارض ، فهم يعون وبشكل حاد أن سيادة ثقافاتهم الضحلة لن تتحقق الا بعد هدم أركان الثقافة الوطنية . وهذا ما يفعلونه عن وعى وادراك فى بورســـعيد .. فمنذ أن تحولت المدينة الى منطقة حرة اقتصاديا والأمور تتغير فى الثقافة لغير ما صالح الطبقـــات الشعبية . واذا أردنا رصدا سريعا لهذه التغيرات فاننا نجد ما يلى :

١ — المكتبات العـــامة :

تفتقر المدينة وبشكل لافت للنظر الى المكتبات العامة ، فلا يوجد بالمدينة سوى مكتبة عامة واحدة بقصر الثقافة ، وهى بكل المقاييس غير قادرة على الوفاء باحتياجات طالب الثقافة والاطـــلاع ، أما تلك الكتب المتناثرة هنا وهناك فلا يمكن بأى حال من الأحـــوال اعتبارها فى حكم المكتبات العامة ... ولكان أمرا غريبا من المجلس الشعبى المحلى أن يدعم احدى النقابات المهنية بالمبالغ اللازمة لانشاء مكتبة خاصة بها ويتغافل

اهمية انشاء مكتبة عامة تخدم عامة القراء .. بل اننا نجد المسئولين بمديرية التربيـــة والتعليم يحولون المكتبة الحديثة التى أسهمت منظمة اليونيسيف فى انشائها واعــداد الصالة الخاصة بها الى صالة للتدريب ويحرمون المثقفين من البحث والقراءة والاطلاع .

٢ ــ دور النشر والتوزيع :

تنتشر فى بورسعيد المطابع الأهلية ، غير أن نشاطها اقتصر على العمليات التجارية ، والى وقت قريب لم يكن فى بورسعيد دار نشر واحدة الى أن أسس الفنان المسرحى أحمد أبو النور منذ قرابة العامين « دار المستقبل للطباعة والنشر » واستجلب لها أحدث أجهزة الجمع التصويرى وعلى الرغم من انه أعلن أن نشاط هذه الدار لن يقتصر على العمليــات التجارية وانما سيمتد الى نشر الكتب الجامعية والعلمية والثقافيــة ، ويتخطاها الى البدء فى مشروع الكتاب الأول لأدباء ومفكرى بورسعيد الا أن هذا المشروع لم ير النور بعــد ..

وازاء هــذا كله ، فان أدباء بورسعيد ــ مثلهم مثــل اقرانهم فى المحافظات الأخــرى ــ ســعوا بجهودهم وقروشهم القليلة الى كسر الحلقات الحديدية التى تعوق تواصلهم وانشأوا سـلاسلهم ونشراتهم الأدبية وهى بتوالى صدورها « مواقف أدبية » ، « الادباتى » ، « رسالة مفتوحــة » .

٣ ــ تجــارة الكتب :

وكانت للكتب ــ قديمها وجديدها ــ سوق رائجة فى المدينــة .. وكانت هناك نظم للقراءة والاستبدال ينظمها تجار هذه الكتب ، اما الآن فان زحف البضائع المستوردة الى الاكشاك والمحلات التى تباع فيهــا هذه الكتب قد حاصرها ودفعها لأن تخلى أرففها وواجهاتها لكل ما عساه أن يخرب العقول ويثقب الجيوب .

٤ ــ دور السينما والمسرح :

وفى وقت كانت تزدحم المدينة بدور الســينما ، خمس عشرة دار للسينما أو يزيد الآن لا يوجد بها ســوى أربــع نقط هى (الأهلى) ، (مصر) ، (ماجستيك) ، (ريو) وواحدة صيفية (الشرق) ..فما أن يشهر التجار رزم البنكنوت حتى يسلم أصحاب دور العرض الواحد منهم تلو الآخر .

البداية كانت مع سـينما (الأولدرادو) التى أستسلمت لمحلات الكيلانى فرى استورز ، وما لبثت ان اذعنت سينما (امبير) واقعت لأحد الأساطين الجدد (الشابورى) اما (الحرية) فقد تحوصلت فيها بضائع احدى شركات الاستيراد ، و (الكورسال) هدمتها معاول البيع والتجارة ، و (ريالتو) تم تقسيمها وبيعها كأراض للبنـاء ، وكادت (ماجستيك) تسقط لولا وقفة ارجأت المقدر والمكتوب .

ومن قبل هذه وتلك حولت (الكوزمو) الى جراج ، و (فريال) الى عمارات سكنية ، (سفنكس) هـدمت ، و (ديانا) عطلت ، وفى بور فؤاد اغلقت بالضبة والمفتاح كل من سينما (فامبليا) و (الكورسال الصيفية) .

اما المسرح فلا يوجد فى مدينتنا سوى مسرحين ، أحدهما صيفى — والأحاديث عن هدمه تتداول سرا فى مكاتب بعض المسئولين — والآخر شتوى يضمه سـور قصر الثقافة وفى حاجة الى ترميم .. بالاضـافة الى مسرح صغير فى حجم الجيب داخل احدى مدارس التربية والتعليم وليته يعمـل .

٥ — عن الصحافة المحليـة :

وفى بورسعيد صحف ومجلات عديدة .. المصرى ، المصراوية .. بورسعيد ، صوت بورسعيد ، بورسعيد الجـديدة ، بورسعيديون ، الوفدى ، وعند أصيغ هذه السطور تكون صحيفة (بورسعيد الوطنية) قد صدرت عن حزب التجمع ببورسعيد .. وبخلاف الأخيرة نجـد ان المساحة المتاحة لمثقفى وادباء المحافظة محـدودة للغاية ، كما ان جل اهتمام الصحف والمجلات الأخرى هو جمع اكبر عدد ممكن من اعلانات الانفتاحيين مما يؤثر على مسارها .

٦ — عن النوادى الادبيـة :

لقد بذل ادباء بورسعيد محاولات عديدة لانشاء جمعية ادبية مستقلة تعنى بالأدب وتهتم بشئونه ، وتعمل على تطويره ودفعه الى الامام ، لكنها كانت ومازال تواجه دائما بعنت الادارة الصخرى .

واخيرا صرح لجمعية الفكر والأدب بمزاولة عملها وهى جمعية يقوم عليها عدد من الشخصيات المعروفة بميولها واتصالاتها الرسمية جعلت وقفا على عدد محدود يقف بالتقريب عند حدود مؤسسيها بحيث بـدا واضحا للعيان — ويؤكد هـذا السرية التى احاطت بطريقة تكوينها — انها ما انشئت الا لتكون عقبة كاداء امام شباب الأدباء الطامحين لانشاء

جمعيتهم المستقلة ، ووسيلة يمكن من خلالها اصدار مجلة (بورسعيد الجديدة) — وهى مجلة غير ادبية — حتى تكتسب طابعا رسميا يوفر للقائمين عليها امرين مهمين بالنسبة لهم ونقصد بهما :

* جمع اكبر عدد ممكن من الاعلانات .

* الاعفاء من الضرائب .

وقد وصل الأمر بمؤسسيها ان انقلبوا عليها وانفضوا عنها فصارت حكرا على واحد فقط (!!!) .

وفى مواجهة هذا العنت قام الأدباء بانشاء نادى الفنون بحزب التجمع ، وفى مواجهته انشأوا صالون الربيع بنادى المسرح وقامت الادارة المحلية بدعمه وتأييده لدرجة ان اقاموا فيه ، وهو المنتدى الأدبى والثقافى ، صالة للبلياردو ، واخرى للجوكر والبوكر (!!) .. وبالرغم من من كل هذا فقد اقفلته بسبب قصيدة القاها احد شباب الشعراء ولم تعجب المسئولين لسخونتها .

٧ — عن صالات عرض الفنون التشكيلية :

لا توجد فى بورسعيد كلها — ٥٠٠ الف نسمة — صالة واحدة لعرض الفنون التشكيلية (!!) .

* * *

فى ظل هذه الظروف ، بل فى مواجهتها برز فى بورسعيد ادباء جدد يطمحون لتغيير هذا الواقع ويترجمون طموحاتهم الى عمل فعلى ، ونذكر منهم بالاضافة الى كاتب هذه السطور الأدباء السيد زرد ، زكريا رضوان ، السيد الخميسى ، محمد سعد بيومى ، محمد عبد القادر ، ابراهيم البانى ، مرسى سلطان ، ابراهيم ابو حجة ، ابتهال سالم ، مجيد سكرانة ، كامل داوود ، صلاح زكريا ، محمد السلامونى ، محمد المغربى وفؤاد صالح وغيرهم .

* * *

المؤتمر الاول لادباء بورسعيد :

وفى محاولة لرأب الصدع والعمل على وحدة الحركة الأدبية والثقافية وايجاد حلول للمأزق الثقافى الذى تعيشه المدينة ، وجه كاتب

هذه السطور بمشاركة من اعضاء نادى امفنون الدعوة لعقد المؤتمر الاول لادباء بورسعيد ، ولقد اقيمت فى وجه هذه الدعوة العقبات تلو العقبات الا أنه تم التغلب عليها جميعا وعقد المؤتمر الاول لادباء بورسعيد فى الفترة (٧ — ١٩٨٥/٣/٨) بعد اخفاقات ديموقراطية عدة عند تشكيل امانة المؤتمر بسبب التدخل الادارى .. وكان من ابرز قراراته وتوصياته بالرغم من كل محاولات الاحتواء والعرقلة وبعد **ادانة كافة اشكال التطبيع الثقافى مع اسرائيل** ما يلى :

* اعلان قيام رابطة مستقلة للأدب فى بورسعيد ، والعمل على اشهارها (وهو ما لم يتم للآن بسبب تعنت الادارة) .

* التوصية بدعوة ادباء مصر فى الأقاليم لانشاء روابط اقليمية تكون نواة لتكوين اتحاد عام حقيقى يعبر عن نبض الحركة الأدبية والثقافية فى مصر .

* الدعوة لانشاء مكتبات عامة فى مناطق العمران الجديدة مع انشاء فروع لدور النشر الكبرى وكذا دار الكتب القومية .

* الدعوة لتنفيذ مشروع الاذاعة المحلية لبورسعيد .

* التوصية بضرورة تخصيص مساحات مناسبة لانتاج ادباء بورسعيد بالمجلات والجرائد المحلية .

وقد حرص الأدباء على تسجيل الصعوبات والمحاولات المتتالية التى استهدفت اعاقة عقد هذا المؤتمر فى البيان الختامى واكدوا انه ايمانا منهم بأهمية هذا المؤتمر قد تخطوا ما اعترضهم من عقبات وصولا لتحقيق هذا التواجد على الساحة الثقافية ..

وفى أعقاب المؤتمر اتخذت بعض الجهات الرسمية عددا من الاجراءات استهدفت الحيلولة بين ادباء المدينة وتنفيذ ما تراضوا عليه .

* * *

وما تزال الساحة الثقافية فى بورسعيد تضطرم بالحركة وتحفل بالصراع .

قصة قصيرة



الصمت والصدى

موسى سلطان

حانت الساعة الرابعة ، فتزامنت دقاتها الاربع ، وانساب الماء بعد انقطاعه ليملأ البرميل الفارغ ، واندلاع اصوات الميكرفونات المتفرقة على نواصي شوارع المدينة مع مواء القطة ، واعتياده الاستيقاظ فى الرابعة .

دس بقدميه تحت سريره باحثا عن شىء ينتعله فلم يجد فنهض يحجل حافيا فوق البلاط البارد .

اطل من النافذة فوجد علبة السجائر الفارغة والتى القاها بالامس تتوسط الشارع حيث القيت . زعق مقلدا صوت « عبده الدنص » حين كان يزعق فيمن يلقون بنفاياتهم من النوافذ .

ـ يا عالم يا غجر !

أدلى بنصفه الاعلى من النافذة متطلعا الى دكان « الدنص » . الدكان مغلق ، كل الشبابيك مغلقة . كل الدكاكين مغلقة وكل الشوارع نظيفة ، ولا صوت . ومن تشققات الاسفلت كان يطلع السعف الصغير ، وعند حواف الارصفة التى افتقدت اقدام المارة كان ينبت العشب وعلى مداخل البيوت كانت تكبر اشجار الخروع التى ما زرعت من قبل فى المدينة .

لم يدر لماذا يزرع الناس تلك الاشجار الكئيبة . التى تنمو بسرعة القلق . لماذا وهم القلة القليلة التى بقيت للمدينة نبضا واهيا يتردد فى شوارعها ؟ !

سأل نفسه :

ـ انا جيت ليه من اليونان ؟

منذ ثمانية اشهر كان يجلس فى امان الله على قهوة « طاســــو » فى بيريه ، يحصى نقوده القليلة فى انتظار وعد سمسار البحارة وحين اوشك على ركوب البحر ، ادركه الدم الفائر المنساب من راديو المقهى فعاد الى بورسعيد بالطائرة ٠

عاد ليعطوه بندقية باردة جعلت دمه يبرد شيئا فشيئا ٠

عاوده السؤال ٠

ـ انا جيت ليه ؟

فى الرابعة والنصف كانت المياه قد اوشكت ان تنقطع من جـديد وانتهت ضجة الميكروفونات ، وما هو يسير جيئة وذهابا فى الشقة الخالية حتى من اثاثها ٠ حملوا معهم كل شىء وذهبوا جميعا وتركوه وحده مع القطة التى اخذت تتمسح بالحائط وهى تصدر مواءها الخافت ٠

ـ تعـالى

اقتربت القطة واخذت تتمسح بقدميه حتى سرت القشعريرة فى جسده كله فركلها برفق بعيدا عنه ٠

ـ بعد قليل سيعتم النهار ويبدأ القصف ٠

تذكر ذلك حين تحسس بندقيته الآلية ٠٠ قبض على برودة المـاسورة الصلدة ٠ يتذكر ٠

« حين تسخن المـاسورة توقف عن الضرب » ٠

« بعدمائة الف طلقة ينتهى عمر المـاسورة » ٠

«منتصف أسفل الغرض » ٠

الطلقات التى اطلقها لم تتعد المـائة ٠٠ اصابت كلها صدر الشخص الكرتونى ، وغالبا ما اخترقت الدائرة السوداء ، والحرب كلها تدور فوق رأســــه ٠

من أقصى الغرب تنطلق المدفعية الساحلية عبر المدينة وناحية العدو ، وحين يرد العدو تعبر قذائفه ايضا سماء المدينة دون ان تسقط فوقهـا الا فيما ندر ٠٠ احيانا كان يتمنى لو تسقط بعض القذائف لعلها توقظ ذلك الموات !

عاوده السؤال ٠

ـ انا جيت ليه ؟

عينا القطة نقطتان متقاربتان من الضوء ، وللماسورة فوهة معتمة ، وانفجارات القصف التى تبدو قريبة كان يدرك انها بعيدة · العدو بعيد ، والمدفعية الساحلية ايضا بعيدة · فقط المـاسورة الباردة هى القريبة دوما ، ولاعين السفن كانت اليابسة خطا داكنا يفصل بين زرقة السماء وزرقة البحر ·

ـ كده تمام المنتصف ·

فى منتصف الدائرة السوداء ، ارتكز بصدره على ماسورة البندقية ، لكنه لم يشعر ببرودتها طويلا ، فسرعان ما سرى اليها بعضا من دفئة ، لكنه كان يشعر بالطلقة الثقيلة وهى تسكن فى قلبه تماما ·

ذلك قبل انفجار الطلقة ، وقبل اقتراب القطة لتتشمم دائرة الدم التى تتســـع ·

تصحيح

نشر خطا عنوانان لقصة الاديب احمد زغلول الشيطى فى ملف دمياط فى العدد ٢٢٠ ـ والعنوان الصحيح هو

رجل فى سبتمبر

شعـــر

مـــــاذا إذن ؟

ابراهيم البـــانى

احنـــا العـــرب
صفر الملامح ممسوخين
ضايعين فى تيــه المرجلة
متشردين
وسط البرارى القاحلة متشوهين
لون الغبـــار كاسى الوجوه الكاحلة
والمشـــــكلة
ضايعه الشموس من خطوط خيل القافلة
والمســـألة
صيدت طلاسم فى الهموم المعضلة
فرسان مغـــــاوير انمـــا
أصفار ايدينـــــا ملجمة
أفواهنا خايبه وبالخرس متكممه
بهتانه غنوتنا كمـــا لون الســـنين
ده لاننـــــا
لا الأصل جوقة كدابين
شماريخ هفـــــا
نشبه خيـــالات المـــآته المضـــحكة
متفرقين مع اننــــــا
تحت القـــرار كل الجـــذور متشبكة
وسواء نشـــا أو لـــم نشـــا
ملمح تاريخنـــــا بينسرق
هبشـــه اللئيـــم

القــدس راجعـت أورشليم
والعنكبوت عشش على السور القـــديم
بخيـــوط مبكة ملخبطة
ندهتنا أجراس القيامة معيطه
ولا من مجيب !!
حط الهـــلال همه على هم الصليب
طل الأدان من مشربية معششة
من بين حبـــــال المشنقة
قـــال للجـــرس :
رش البخـــــور فى المحــرقة
خللى العيـــون النعسانين يصحم بقى
صابرا وشاتيلا بيندهوا على دير ياسين
واللد والرملة .. بيبكوا من سـنين
بيروت ما بين فك الديــاب والمقصلة
نفس الحــكاية المزلة !!
والموت شــمار منقوش على نســج الكفن
(ماذا اذن ..
.. عن الوطن ؟!)
مافضلش منه غير مخيم يلعبــــوا
بحطامه أطفـــــال المحن
بيغنـــوا موال الخـــلاص
تحت القنـــابل والحرايق والمجـــازر والرصاص
بيرصوا أحجـــار الدشـم
ويبحفـــــرم
بالدم فوق سدن الجـــدار اللى انهـــدم
نقش العـــلم
واحنـــا العـــرب
رغـــم اللى كان واللى جـــرى
لسه بنســـأل يا ترى
مين المســـبب ؟!
مين المســبب ؟!
مين المســبب ؟!

قصة قصيرة

لم يعد لى غير هذه المدينة

زكريا رضــوان

– ١ –

يروق لى انتظـــــار شيء .. أيا كان .. هذا هو الحبل الــذى يربطنى بالعصر .. ولا يعنى هذا ان هنـــاك بدائل عن الأشـــياء الصحيحة .. اطلاقا ، لكننى من بين الأشـــياء المعـــادة دائمـــا ، ترسخ فى نفسى القناعة بأن أواجـــه الأمور وهى تختلف ، وان هـــذا الاختلاف هو بمثابة الخيـــط الرفيـــع الذى قد يؤدى بالانســان الى الوصـــول الى معنى ما لهـــذه الحيـــاة الجافة ، وفى هذا البحث قضيت ســـنوات عدة ووصل بى السعى الى نتـــائج ضئيلة لكنها فى واقع الأمر جوهرية جـــدا . . .

كانت هذه الأفكار تضطرم فى ذهنى وانا اجلس معهـــا منفردين .. كنت متهيئا لمواجهة حقيقية .

– ٢ –

... أيهـــا المواطنون ... حلقت طائرات العـــدو الاسرائيلى فوق بعض مواقعنا الأمامية ، فتصدت لها « أغلقت الترانزســتور » .

– ٣ –

حين علقت حقيبتها على ذراع الكرسى أدركت كم هى متماسكة ربما كان ذلك بسبب ارتباكى انا

— هل انت غاضب من شى ؟

— نعم .. كلا .. لم ؟

— حسن

— حسن ماذا ؟

— ما انت فيه .. قل لى متى تقابل والدى ؟

وحدثت نفسى بأنهــا امرأة عاقلة تأبى ان تضيع وقتها الزائف ، ثم وانا اطرق المنضدة بالسبابة قلت :

— غــدا .

وانا اتأبط ذراعهـــا اللدن تمنيت لو سألتنى لمـــاذا قررت

— موعدنا غــدا

قالتها وهى تلوح لى بأصابع مدببة الاظافر اسياخا تنغرز فى صدرى وغاظنى احساس بتفوقها .

— ٤ —

فى اليوم التالى صحت المدينــــة على اصوات المدافع هرع الناس يستطلعون :

— اســـقاطا

— متى ؟

— الفجـــــر

— الجنـــــود

— يقاتلون حتى المـــوت

— المقـــــاومة ، المقـــاومة

— جميعا الى الســـلاح

— ٥ —

فى الميدان الكبير وقفت الشاحنة .. تجمع الناس .. دوائر يتوسط كل منها شخص يحمل بدقية يفك اجزاءها ويعيدها الى مكانها السابق .. تتعرج اطراف الدوائر عند خروج بعضهم ودخـــول آخرين ..

الــكل سيل يتفرع الى قنوات تتجه الى مصب واحد .. صوت الرصاص عواء يعــدو فى الطرقات بلا توقف .

- ٦ -

فى المغيب كانت المنــازل اجسادا افرغت احشاؤها .

الدوائر الصغيرة كادت تتكون فى بطء .. غشى المدينــة الكون متصاعدا من اعمدة الدخــان الرمادية .. رأيتهــا .. وجهها الرخالى حزن أخرس .. عيناها نجمتان بهما بقايا من شـعاع

— الى اين ؟

— سأسافر قبل النهــار مات ابى فجرا وانت ؟

— أنا باق .. لم يعد لى مكان غير هذه المدينة .

شعـــر



« الى سـناء محيدلى »

مجيد سكرانه

١ ــ لنـا الآن هنـاك دم
فالـكل ليس باطـلا ..
وليس قبض الريح
وما كل الأرض زائلة
الـــكل ..
قبضـــة المنـــازلة
والأصابع التى انفرطت فى زوايا المخيمات ..
مسافة تضاجع الصمت الأخير

٢ ــ انت الآن سـيدة الدمـاء
سـيدة البـدء ..
والانتهــــاء
تطلعين لغـــة للحـدود المنتهكة
ونهـــرا للدمـــاء

وما بينهما ...
ترحل المــدن الاليفـــة ..
وتعارض اللغـــة الريـــاء

٣ ــ تطلعين الآن ثأرا للشـــجر
وفى شـــوارع الوطن
أراك نادمـــة
تعدين على حجـــارة المخيمـــات ..
ــ الراحلون فى سواعد البنـــادق
والمشـــانق ،
والذاهبـــون للبـــدد
وفى شـــوارع الوطـــن
تعـــارض الســـنابل البنـــادق
وتعـــارض الأرض الشـــجر
ويعـــارض الصـــمت الجيـــاع

٤ ــ الكتبك هامة المـــآذن
وارتجـــاع المحـــارم فى دمى
ارفعك آيـــه لـــكل ما يقـــال
وكـــل ما يـــدل
مرفئـــا ... وترانيمـــا للحضـــور ..
وأمضـــى
هنـــا تســـتحى الأجنحـــة ..
وهنـــاك تســـتباح
وما بيننا وبين الغيـــاب ..
الـــوطن ..

قصة قصـيرة



كامل داود

الجــذور :

... لم يدر بخلدي يوما .. ان يصبح حذائي محـورا لحياتي ... حقيقة يمكن الاستغناء عن اشـياء كثيرة .. الا حذائي .. حذائي سفينتي .. انتقل به .. سلاحي .. أحتمي بـه من البـرد ولهيب الشمس والمطـر .. والتراب ايضا .. بلا حذاء تصير حيـاتي بلا معنى .. من هنـا كان اهتمامي به مصيريا .. حـذائي .. كان يصدر موسيقى خاصـة وانا اسير به .. دائمـا كنت اشترط على صانع الأحذية ان يصنع حذائي موسيقيا والا لن أتسلمه .. يعرفونني بقدمي بصـوت حذائي .. صـار حذائي بلا موسيقى .. قلت المهم أن يبقى حذائي سفينتي .. سفينتي كانت تكفيني عاما .. صار يلزمني ثلاث سفن كـل عام ... بعد حسابات دقيقـة .. وضـغط لميزان المدفوعات .. دبرت أموري .. الآن لم تعد تلك الثـلاث سفن تكفي .. لا ادري سرا لذلك .. ربمـا لسوء الصنعية او لحـالة الطرق فأنا أسير عبر كل الطرق الرئيسية والفرعية والحواري والأزقة .. فكرت في عمل دراسة عن الطرق الاكثر ملاءمة لأحذية هذا الزمن .. تمزق حذائي عاقني عن القيـام بهـا .. الدراسة تستوجب التنقل عبر كافة الشوارع ومعاينة أنواع التربة للوصـول الى نتـائج محـددة

وقاطعة .. صار همى أصلاح الحــذاء .. فترشيد الانفــاق وحتمية وصـــول الدعم لمستحقيه .. تقف أمام شرائى لحذاء جـديد .. طفت الاحيــاء .. والدكاكين .. داخل البــلدة .. وحولها .. دون جدوى .. الجميع أفتوا .. حذاؤك لا تجدى معـــه كل أنواع الترميمات .. ارمه .. أو أودعه أحـــد المتاحف الأثرية .. أحدهم قال لى .. حذاؤك احــدى عجائب الدنيـــا الثمانى .. كنز .. مشروع سياحى مضمون .. وقـــال آخر .. مشكلتك لا تحل الا بعرضها على الأمم المتحدة .. أفهمته .. مشكلتي داخليـــة .. والامم المتحـــدة لا تتدخل فى الشئون الداخليـــة خصوصا لـــدول العـــالم الثالث .. سألت وبحثت ونقبت .. اليأس تملكنى .. معنى ذلك أن أمشى بلا حـــــذاء .. وذلك أمر لا اقبله .. لزمت بيتى .. واضعا حذائى أمامى أنعيـــه .. ما كان يزيد من همى اننى لا استطيع متابعة حـــركة المرور فى الشوارع .. ومعاينة أحذية الآخرين ..

القضـــية :

.... جاءنى صديق ذات ليلة مهللا .. يحمل لى بشراه

— أخيرا وجدت من يصلح حذاءك ..

— من — أستحلفك ..!!!

— قالوا ... لم يعد هناك غير « عم شرف » .. الوحيد المؤهل لهـــذا العمل ..

— واين موطنـــــه ؟ ..

— خارج البـــلدة ... عند مفترق الطرق ..

— ايـــة طرق ؟

— التقاء الزراعى بالصحراوى ..

.. ليلتها هجر النـــدم عيونى .. احتضنت حذائى كما كنت افعل ليلة العيد .. سعيدا .. نائمـــا .. فى انتظار الصباح .

.. لم ادر حقيقة كيف وصلت مكانه .. ماشيا .. سابحا .. زاحفا .. المهـــم اننى وجدته .. عم شرف .. لكن فرحتى تلاشـــت وأنا اتفحصه جيـــدا .. عجوز .. جـــاوز المـــائة أو الألف عام ... يعرف مكانك من صوتك .. احس بقدمى ..

— أخيرا جئت ... من دليلك ؟

— صديـــــق

— صدقك حقـــا .. قليلون من يعرفون بوجودى ..

— احمد الله انى منهـــــم ...

ــ أننى حذاءك ... دليــل رحلتك ..

ــ رحلتى !! ... الى اين ؟

ــ الى الشــاطىء ..

ــ شاطىء الاحــلام ؟

ــ لا ... الأمان

.... ناولته حذائى .. وقلبى يتوجع خوفا على مصيره بين يــدى « عم شرف » لم اصدق عينى وانا أرى ثقوبه .. وتقلصات جســلده ونتوآته .. تتحــول بين يديه لسفينة صالحة تماما .. ناولنى حذائى.. قــائلا ..

ــ لو قبلت لعلمتك صنعتى ..

ــ صنعتك الى الانقراض ..

ــ ليس صحيحا .. مجيؤك ينفى مقولتك

ــ ربما فكرت يوما .. كم تريــد ؟

ــ سبعة عشرة قرشا ..

ــ امازلت تتعــامل بالقروش ..

ــ القروش البيضــاء فقط ..

ــ غيرك يطلب مبلغــا كبيرا ...

ــ غيرى لا يصلح حذاءك .. الم تجرب .؟

ــ لكنك تظلم نفسك ..

ــ ذلك خير من ظلمى للآخرين ..

... عدت مسحورا .. كأننى عائد من احدى رحلات السندباد .. عدت اتجــــول عبر الطرق .. متفحصا أحذية السائرين .. اقتربت من احدهم هامسا :

ــ مشكلتك حذاؤك .. ايضا ..

ــ وكيف عرفت ؟!

ــ الا تعلم انى اعرف النــاس من احذيتهم .. ومن حذائك اقدر اعرف كل اسرارك .. حذاؤك دليلك .. واصطحبته « لعم شرف» ...

... تكرر ترددى مع آخرين على مكان « عم شرف » . حتى أنه بادرنى يــوما .

ــ الا تخشى شــيئا ..؟

ــ اشــياء كثيرة تؤرقنى .. لكن ماذا تقصد ؟

ــ مصيركما .. ؟ وتمتم .. سوف ترى ؟ ... سوف ترى .. !!

الاعصـــار :

... طرقات شرسة تكاد تقتلع باب مسكنى المتهالك .. افزعت نومى .. قلبى يرتجف .. ما اثار خوفى ليس تحسبا من لص .. فأنا لا املك ما أخشى عليـــه سوى حذائى .. اقتحم لص بيتى فى احـــدى الليــــالى وانا نائم ... عرفت ذلك من قصاصة تركهـــا لى .. كتب فيهـــا

ــ لا حول ولا قـــوة الا بالله .. هكذا الدنيــــا ..

هرولت اتبين ما حـــدث لحذائى .. وجدته .. حمدت الله .. واحتضنته ...

.. امتدت يدى تفتح البـــاب .. فقد خبرت تلك الدقات الثقيلة .. ادرك مغزاها .. دائمـــا يعقبها .. نهـــاية ممتلكاتى المتواضعة .. ورحلة قد تمتد لســنوات .. أو عدة شهور .. وربمـــا اياما فى اســـعد الاحـــوال ..

ما أن فتحت البـــاب .. هذا قلبى المرتجف ... كان الطـــارق شرطيا بزيه الرســمى .. ليس معنى ذلك انى لا اخاف الشرطى .. لكنى تاريخيـــا اهاب الشرطى بزيه الرسمى .. وترتعد أوصالى لرؤيته بزيه المدنى .. وانا تعودت عليهم بزيهم المدنى .. كان عجيبا ومثيرا للدهشة ان يطرق بابى فى هذا الوقت شرطى بزيه الرسمى ... بادرت بالاستفسار :

ــ خـــير ؟

ــ ومن اين يأتى الخير ؟.

ــ الخير ابوابه كثيرة .

ــ بابك ليس منهم .. انت مطلوب الآن .

ــ للنهار عيون .. امهلنى للصباح .. ما الأمر ؟

ــ الأوامر أن تكون امام المـــأمور قبل الفجـــر ..

... وضعت جسدى .. داخل حذائى .. وسرت معه اتحاشى الاقتراب منـــه .. تجنبا لمداعبـــاته الأمنية .. ما ان رآنى المـــأمور حتى بادرنى :

ــ مرحبا بصديق الاحـــذية.

... تصورت ان للمأمور حذاء يريد اصلاحه وان ذلك ســـبب استدعاؤه لى

ــ عليك بـــ « عم شرفة »

ــ دخلت فى الصميم مرة واحدة ... لهذا جئت بك ..
ــ لاصحبك حيــث مكانه !
ــ لتقطع رجلك عن هنـــاك ..
ــ لست الا دليــلا .. تحزننى احوال احذية البعض ..
ــ جئتك لانذرك .. لو ذهبت حيث يكون يوما .. سأقطع رجلك
ــ وحذائى اين اضـعه ؟
ــ فوق رأســك ..

هممت لأسأله .. كيف تكون أوامرك وحذائى معا .. فوق رأسى .. الا انه استرسل ــ نحن ننصح .. نرشد .. ثم نقــوم بما نراه مناسبا .. قالهــا وهو بهم واقفــا يدق الأرض بحذائه القوى .. المتين .. راحت عيناى تتنقلان بسرعة بين حذائه وحذائى .. اختل ميزان القــوى .. زاد خوفى ..

ــ ان تذهب وحدك .. اعتبرته حادثا فرديا .. لا يهــم .. ان تكون دليــلا للآخرين .. ذلك حــادث مؤسف .. لا نقبل ان يتكرر .. حرصنا على امن الآخرين من ذلك المــكان النائى يحتم تدخلنا .. الا تدرك انها مفترق طــرق .. والذاهبون عرضة للضياع .. لو تكرر ذلك منك .. لــ ..
منــك .. لــ ..

قاطعته ــ اقبل اوامرك ... لكن ماذا عن حذائى ؟

ــ ان لم تغــادر مكتبى فورا ... سأقطعه على رأسك ...

... سحبت نفسى مكسور الجناح .. احسست بحذائى يئن .. موسيقاه جنائزية .. خوفا على حذائى .. ندر خروجى .. وتجوالى .. لكن فضولى يدفعنى احيانا .. لاستراق النظــر لأحذية الآخرين .. ارثى لحالها ... انظــر بحنو لحذائى .. أتذكر « عم شرف » .. يأكلنى قلبى .. سألت كثيرين .. جاءتنى ردودا متباينة ..

ــ رحل .
ــ مات .
ــ شيدت مكانه كافيتيريا ...
ــ فندق خمسة نجــوم .
ــ نايت كلوب .

شعــــر

بردية الموت في رحم الأم

صــلاح العزب

انتشـــطي في طرقاتك
تحتضرين وأبقى وحـــدي
أخرج من جلدك للبحر يبعثرني
ويلملمني
فوق رصيف يرحل من أعيننـــا
يتوقف كل عقـــارب ساعاتك
تعلن للأطفـــال المتبسرين بأن الزمن الحلو توقف
مخلوعا من لحمك ابقى
منزوعا من حلمتك المتشـــققة
وأحلم أن يخلو صـــدرك لى ثانيـــة
رغم سقوط الأبناء الضالين بليلك أحيـــا
ببقايا الحبل السرى
أسمع نبضك في أضـــلاعي يصرخ
رغم تناســـلك يصرخ
أعلو فوق شحوب الوجه ولين عظامي
وأقاوم وحـــــدي
انشـــطي في نهرك
أغسل جسدى فوق رصيفك بالحنـــاء
والبس جلبابك
اشرب عرق البـــسويس

يدهسنى المندفعون على ابوابك
يجتثون الحبـــل السرى
تسـيل دمائى من شريانك
اشلـــحب
أستجدى نخاسى الحلبة
بســـتطنى الليـــل الجاثم
فوق النهـــر الميت
يصحبنى ظلى الشاحب نحو التلعـــة
يتلقانى متحفك الحـــربى
.جســـدى المشجوج الراس
بإحـــدى العجلات الرمسيسية .
ودمائى تمتزج بطينك
تحفر خط حياة يصـــل البحرين
يختل التـــل الشاهق
أخـــرج منك فادخـــل فيك
، متبلة أعضـــائى بالنطرون
وتعويـــذات الكهنـــة
فى تابوت أوزيرى يحفظنى حراسك ..
والحيثيون يجوسون بأحشـــائك
جيش قرار ينهش لحمى
رغم لفـــافات الكتان النطرونى
وتعويذات الكاهن فى معبـــد آمون
والى وجهى الشاخص فى التابوت يشيرون :
ــ من اعظمها من موميـــاء !! ـــ
اهرب مذعورا من سرداب الهرم الاكبر
انفض عن جســـدى التابوت
الكتان الملح الصمغ العربى
واخرج تسبق خطواتى قدمى
اهرول اترك خلفى
وجه (ابى الهول) الصامت يبكى !
يلمحنى اسقط تحت العجلات
يغطى جســـــدى
بصحيفتك اليوميـــة ....
(ـــ لم يسمع بوق الانذار)

ـ وبطاقته الشـــخصية
ـ الرقم .. والاســـم
.. الميلاد .. البلد ... الـ ..
ـ يحمل فى سترته أوراق خضراء
وخطابا لم يقــرأ ..
وقصائد نجهل كاتبها .... !!)
يهوى ختم شعار الدولة فوق الجثـــة
وتوارى ذات مســــاء
ومداد القلـــم يجف
والقلب النابض يتشظى
كريات حمـــراء
واليـــافا بيضــــاء
وأوتارا وصــــمامات
وحياة ضائعة فوق رمال الشاطىء
بين المد الغاضب والجـــذر ...
ونداء يتجمد فى الشفتين :
(ـ لا تيتئسوا يا أبنـــاء الزمن الشاحب
فالليل يلملم آخرة الأوراق
والزمن الحلو عقاربه تتمطى فى رحم الأرض
من قبرى المحــــه الآن
المحه يصـــحو الآن
... الآن .....)

قصة قصيرة جــدا

انكفاء

السـيد زرد

انكفأ .. نفض التراب ... وواصل العـــدو ..

انكفأ .. فقد القدرة على النهوض ، وفقد الرغبـــة فيه .. أغمض عينيه وتسمع صوت سنابل خيولهم الآتيـــة .

ود لو تفسح له الأرض مكانا يحتويه وينغلق عليه .

يروعه عذاب انتظار العذاب .. والخيل تتلكأ .

وجهه يصـــافح الأرض الرطبـــة لكنها لا تأبه .. الزمن الجمـــر يمر .. لا أحد يأتي .. ولا مفر من النهوض مجددا ومواصلة العدو .

● شـــعـــر ●



أحمد عبد الحميد

للريح وجهك المزعوم ـــ سيدتى
وللنيل بقاؤه المستطيل ..
شريطا من سرسمة العصافير
لا ينى يتصاعد ...
.. فى امتداد الرؤى والأساطير
الآن سيدتى والوان النجوع
تلافيف من الدم .. والأشواك
نتلاقى والكلمات ..
دلتنا الأهلة .. والعقبان
تقهقه .. تنفتح الريح والأوراق
عن بهو من الصفحات .. والركلات
لفارس كل ما يملكه ... آه
سيفا من الشعر ..
.. وفرس الكبرياء
اياك سيدتى ..
.. ولذا ذات الطقس القديم
سوداء مثل الاكاذيب
وفارغة كأيام الفقراء
انى هنا الآن .. ارقب بندول المخاض
فللغيم عصف النهايات
وللحقول بهجة الفرح الأخير

قصة قصـيرة

السماء شريط ضيق

مصطفى حجـاب

حيث كان مسكنه فى البدروم ولا شمس ، يصحو متأخرا واسيانا .. برغم الأسى كان لابد أن يركض فوق الاسفلت . يركض بين صفين من العمارات .. وهناك فوق العمارات يرتفع شريط وحسب من السماء بطــول سطح الشارع . وفى المســاء الى حيث الأسى كان لابد ان يعـــود .

بينما الليلة نراه بعيدا داخل هذا الغلاف القمرى يسرى وســور الميناء . السور بمحـــاذاته يمتـــد ولا يكف عن الامتداد . هـــو يتمنى او يظل هكذا يمشى بلا عودة . وهنـــاك على الجانب المقـابل من القنـــاة حبات متراصة من الضــــوء معلقة على لا شىء سوى الظلمة وترتمى فراشات نورانية مشتعلة على سطح المـاء تلهو دون أن يصيبها البلل .

بعض من ضباب رقيــق يذيــب بعض الشىء هــذه السفن والاضواء ، هـــو ايضا والسور الحديدى مذابان نصــف ذوب وبلـــون الغموض .

وينتهى السور بعيونه الحديدية العديدة . ثم عند الدائرة الجمركية تأخذ البنـــايات فى التراجع الى أن تلوح السمـاء اكثر قربا فى سعيها المتواصل الى الارض كيما تقبلها فى هذا الخلاء قبلة على خدها المصفر وتطير عائدة حيث مكانها هنـــاك شريطا ضيقا وحسب فوق العمارات .

قافلة السفن العابرة تنزلق بحرص فوق سطح مياه القناة وثمـة نورسـان يلهوان داخل مسار ضـــوء مبهر من كشـــاف احدى السفن . وبرغم الليل وانه لا طيف هنـــاك لانسان فوق سطح السفينة القريبة

الا انه يرفـع ذراعه مودعا ثم ذراعيـه الاثنتين . بعد أن تراجعت البنايات حتى الضالة ساد الخلاء مستويا لنكسوه غلالة شفيفة من ضوء قمرى واه ونباح كلب أنيس يتشتت موزعا فى العراء خافتا خافتا حتى السكينة ، ويخطو وئيدا بمحـاذاة الرصيف الحجرى للقنـاه .

وفوق البقعة التى يبـدو عنـدها القمر اقرب الى المنال جلس على الرصيف الحجرى للقنـاة ، بعد ان خلع الحـذاء والجـورب اعطى ظهره لليابسة ولامست قدماه سـطح المـاء ، مال بجذعه الى الوراء مستندا خلفـه على امتداد ذراعيه مطوحا رأسه بدرجة كبيرة للوراء وأصبح الرجل هكذا وجها لوجه مع القمر .

فى الليـل كان يقـول لأبيه سرا فى اذنه : اذهب الى عمتى بالعصافرة .. يربت أبوه فوق ظهره ويقـول له : اذهب .. تسمعه امه وتقـول : لا .. وكان يهرب . وكان القمر بانتظـاره دائما فـوق مضرب الأرز . وكان يرقص معـه فوق المضرب ، وبعدها يأخـذ فى التواثب محـاولا أن تكون الوثبة التـالية اقرب الى القمر ، حتى انه فى مرة استطاع ان يمسك القمر . اخـوه الصغير لا يصدقه .. يحلف له ، يضحك عليـه . وعندما يقترب سور الجبانة الطويل كان يأخذ ذيل جلبابه فى أسنانه ويسابق القمر . أو يتخذ من القمر طـوقا يدفعـه أمامه بسرعة الريح ولا يتوقف الا اذا انتهى السور . وكان يتلفت خلفـه ناحية الجبـانة ويلهث . وبعد السـور الطـويل يعـاود التواثب واذا انكفـا فى التراب يضحك القمر ، يتصنع الانكفاء يضـحك القمر الكثر والكثر . وحينما كان القمر هلالا كان يركب بطن قوسه ويسوقه بعود من حطب أو برسيم ، يصل الى بيت عمته ، وكان يترك القمـر واقفـا ينتظر عند البـاب ، وتقـول له عمته : ادخل .. ادخـل يا عمر .. اغسل وجهك من التراب ، واقف يلهث ولا يسمع لهـا ، ودون أن يقعد كان يقـول : انا جوعان ، فتخرج الطبلية أمام الدار ، ويختار هـو مكانه من الطبلية معطيا ظهره للبـاب ليأكل سرا مـع القمر ، وكان يقـول لنفسه : هذه اللقمة لى ، وهذه اللقمة للقمر ، تنظر عمته الى يديه الاثنتين وتقـول : كل ياضنايا .. كل ..

بأسفل ارصيف الحجرى احس بكائن يلهث ، وجده كلبـا ، يهز ذيله ويقفز فوق الرصيف ، يميـل ، يلعق يـد جـاره الذى أحس بشىء مثل مس الشـفناه ، حرك أذنيـه ثم اعتدل ورفـع بوزه الى السـماء ، وثمة سحابات صغيرة تقد من مسافات بعيدة لتداعب أنفة القمر ثم شعر بمياه المـد ترتفع حتى غطت قدميه ، نزل بعينيه من السماء لتتلاقى بعيني الكلب ، خطان يومض بداخلهما قمرين صغيرين .

• شـــعـــر •

رحلة الليل في مدينة الأضواء

ابراهيم ابو خبجة

حين رجعت الى مقهاى ، وجدت الشيخ الجالس فى منضدتى ..
يدفن وجهه فى صفحات الموتى والأحيـــاء
لم يبصرنى حين جلست .. قرات غلاف صحيفته اليومية ..
دلفت عينى من أبواب الاعلانات الخافية ، اختلست باستحياء
وجهـا للراقصة الشـــقراء ..
سأسامره حين يجن الليـــل ..
ـــ آه .. نســيت .
وحين قرات الصفحات رايت على شرفات الافق الدامى ..
ـــ ظـــل المـــوت .
مشيت وفى ذاكرتى عطر الراقصـــة الشقراء ..
لكن دهمتنى ريح شواء ، تصاعد من أرغفة البـــائع ..
لمـــا ينزع للأبنـــاء خبز الليلة من انياب اليوم الضـائع ..
فوقفت أواجه وجهى فوق مرايا الفاترينـــات .
ـــ بكتاب كان بكفى . يلوى ما يضمره القبر المظلم للأموات
« ريح شواء البـــائع تلفـــح انفى .. »
« الوان نيون الشـارع خلفى تمنح ظل المـــارة للعربات » .
يقع الضـــوء الخرســاء اتالى من نظرات البـــاعة ..
تضغط لهفـــة قلبى فى دقـــات الســـاعة ،
فاحاول انزع روحى من صلصلة الضوضاء
لكى تضغط ظلى فى اسفلت الشارع ،
عربات تمرق كالضـــــوء .

فصل من رواية



تحت التمرين

قاسم مسـعد عليوة

كلما أوغلت فى ذلك الطـريق الضـيق كلما ارتفع صـوت بائع العرقسوس وازدادت حدة طرقعات صنوجه .. فى النهـاية واجهنى بانحناءة قامته وثوبه الأبيض ذى البقع البنية المـائلة للاصفرار وحزامه الأحمر العريض .. سألته عن مقصـدى فاشار الى مدخل مظلم تجلس الى يمينه عجوز رصت فوق قفص من جريد عددا من علب البسكويت ومستطيلات النوجة ولم ينس أن يودعنى بطرقعات صنوجه .

* * *

شد انتباهى وانا اخطو اولى الدرجات صراخ متواصـل لطفل يبدو انه يتألم بشدة الا انه بدأ فى الخفوت بعـدما تخطيته طابقين .. قرب الثالثة انقطع الصراخ وتحول الى نهنهة وبدأت أميز صوتا انثويا يهدهده بمثل ما تقوله الأمهات عادة فى الملمات التى تلم باطفالهن .

كان الباب مفتوحا على مصراعيه والصالة مزدحمة بنسوة يجلسن لصق الجدران ويمسكن بأطفالهن الذين ينظرون بفزع مستكين ناحيـة اليمين ..

أحنيت رأسى ولكنى لم أعتب الباب بعد ونظرت الى حيث ينظرون فرأيت امرأة شابة حلوة الملامح تلف شعرها بمنديل صوف وترتدى ثوبا مغزليا من القطن منقوش عليه عدد من الورود الضخمة وبين يديها قدم طفل يقف امامها على ساق واحدة وقد دس رأسه فى بطن أمه الواقفة قبالته .. كان هو مصدر النهنهة وكانت تشد رباطا على قدمه .

لم ترتفع راس واحدة تجاهى فحرت .. كيف افرض وجودى على هذا الجمع وخجلت فى ذات الوقت ، ذلك ان النظرة التالية اوضحت لى كم التآليل والدمامل البارزة فى رؤوس ووجوه معظم الأطفال ..

انتهت من الطفل فراتنى بشــكل مرضى .. توقفت عيناها على وقالت :

ــ اهــلا .

وحفت بى المراة الخارجة بطفلها .. سالت :

ــ بيت السيدة ســعاد ؟

قالت :

ــ اى خــدمة ؟

قلت وقد تاكد لى انها هى :

ــ كنت مع ابيك واختك و ...

وتوقفت .. لك أن غمامة رقيقة كست ملامحها للحظة ثم انقشعت مخلفة انكسارة خفيفة فى خط البسمة البشوش المرسومة على شفتيها منذ البداية .. قالت :

ــ لقد كف عن هذه العادة السخيفة من مدة . ما الذى اعاده اليها ؟
سالتهــا :

ــ اى عادة ؟
اجابت :

ــ ارسال المراسيل ..

قلت :

ــ بل هو امر خــاص .

وصرخت سيدة فى طفل بدا فى البــكاء فبكى طفلان او ثلاثة .. احسست بالتحرج فمددت يدى الى جيــب سترتى الداخلى واخرجت الكارنيه .. لحظتها امتقع وجهها بشدة الا انهــا ما لبثت بعد أن نظرت اليه أن عادت لسابق عهدها ..

ــ لقد ظننت بك الظنون

وازدادت ابتسامتها اتساعا :

ــ اعذرني .. لكثرة ما رايته من كذرنيهات .

ثم اشارت الى باب جانبى ..

ــ يمكنك انتظارى هنا .. نصف الساعة وافرغ لك .. ارجو الا تشعر بالملل .

وعادت للأطفـــال .

* * *

كانت الغرفة التى اشارت الى بالدخـــول فيها ضيقة بشـــكل ملحوظ وأزاد من ضيقها ذلك الــكم الهائل من الكتب المرصوصة على الأرض ويتجـاوز ارتفاعها فى بعض المواضع قامة الانسـان .. ولم يكن بهــا بخلاف الكتب غير مكتب ومقعدين ، وعلى الحائط صورة شـــاب عليها علامة الحــداد .. جلست على مقعد ورحت اتطلع الى الصورة .. كان له شعر اكرت وانف يبدو كانف ملاكم ..

احسست بشىء يؤلم مقعدتى فنهضت لأجد اننى قد جلست على احد الكتب .. قرات الغلاف فاذا به واحد من مؤلفـــات لينين .. وضعته على المكتب فاسترعى انتباهى كتاب رمادى الغـــلاف مفتـــوح ومقلوب .. درت حـــول المكتب وقرات المكتوب عليـــه .. كان البيـــــان .. والى يمينه رصت مجموعة من النشرات الطبية والاعلانات التى توزعها شركات الادوية على الأطبـــاء والصيادلة .. ومن بينها برزت فى اكثر من موضع أوراق مطبـــــوعة على الاستنسل وبشكل فقير ، وبعضها مصـــــور وبطريقة المـــاستر .. سحبت واحدة فاذا بها نشرة حزبية اعطى لهـــا عنوان « الطريـــق » وفهمت مما هـــو مكتوب اسفل العنوان انهـــا لسان حال الجناح الشـــبابى فى ذلك الحزب ..

فى الوقت الذى ثقب فيه صراخ احد الأطفال اذنى كنت قد قـــررت الوقوف على ماهية الكتب التى يحويها هذا الجبل الفريد .. قلبت اكثر من كتاب واستخرجت اكثر من واحـــد .. من المنتصف ومن الأســـفل كيفما اتفق ، وقد ســاعدنى على هذا انهـــا كانت غير مرتبة أو مفهرسة علاوة على تماسك الكتب بسبب ضخامة عددها .. حقـــا سيكون الموقف محرجا لو فاجأتنى بالدخـــول الا انه رسخ فى داخلى احساس بأنهـــا بالتأكيد ستتغاضى عما افعل وانها أيضا ستمد الى يد العون .. لا اعرف السبب .. ربما كان ما يدور فى الصالة .

خرجت بأكثر من عشر مجلدات وثلاثة عشر كتابا ومجموعة من الدوريات والنشرات المختلفة وجلست اتصفحها . معظمها كان من أدبيات الفكر الماركسي اللينيني ومجلدا واحدا عن ماو وكتابان عن تجربة شيلي وديوانين مترجمين احدهما لناظم حكمت والآخر لأراجون ، كما أن عددا من المجلدات كان طبيا ، أما الدوريات فقد كانت كلها وبلا استثناء صادرة في الستينيات .

اعدتها كلها الى اماكنها قدر الامكان وقد وطنت نفسي على اخبارها بما فعلت اذا ما سألت .. ثم عاودت الجلوس مكاني ونهنات الأطفال قد بدأت تخف مما يفهم منه انها أوشكت على الانتهاء فاخذت اتطلع الى جبل الكتب تارة وامني نفسي بقراءتها ، واخرى أرنو الى صورة الشاب الذي بدأ يفرض نفسه علي .

ازاء صراخ مفاجيء لصبية بدا انها كانت قد وطنت نفسها على عدم البكاء تركت مقعدي ووقفت بالباب .. كانت ذراع الصبية مرفوعة وقد امسكتها أمها من خصرها بيد وقبضت بالأخرى على الرسغ المرفوع بينما انحنت سعاد براسها واخذت تعصر خراجا ، ولم يكن هناك بالصالة سوى طفلمتعلق برقبة سيدة تتشح بالسواد.. اخذت فيالتمشى بالحجرة على ضيقها ثم عاودت الوقوف بالباب..كان الطفل قد حان دوره ومن عجيب انه لم يصرخ او يبك على الاطلاق ، على العكس اخذ يضحك ويكركر في الضحك وقد انعكس هذا على وجهها المجهد وعلى وجه السيدة الأرقة ..

توقعت ان تنتهي منه قبل ربع الساعة ، الا انها استغرقت وقتا طويلا في فحصه وبدا لي انها لن تنتهي منه فعاودت التحرك داخل الغرفة ثم مددت يدي الى البيان وقلبت صفحاته بين يدي دفعا للملل .

— أعود اليه كلما احتجت لشيء من التماسك .

نظرت اليها .. كانت تسند راسها على الباب وقد بدا عليه اثر غير يسير من الارهاق ..

— تفضل

واشارت الى المقعد فجلست وقد ايقنت اي بيت عتبت ودخلت هي .. كان الصديد والدم المتقيح قد رسما الى جوار زهور ثوبها القطني زهورا وشخبطات اخرى .. استندت الى المكتب بظهرها وقالت :

ـــ اية خــدمة ؟

فابرزت لهــا الصورة .. نظرت اليهــا بطرفي عينيها ثم احكمت من ربط منديل راسها وقالت :

ـــ اعذرني ، انك تستخدم اساليبهم وتبدو كأنك منهم .. لكنــك لست منهم .. اليس كذلك ؟

قلت : بالتـــأكيد .

قالت : ارتباكك يؤكد لي هذا ، والا فانت ممثل كبير ..

ثم لانت ملامحهــا :

ـــ لا تقل « ليس بمثل هذا القدر » والا اعتبرتك منهم ..

ثم التفتت صوب المكتب ومالت بجزعها القوى وانتزعت المقعــد من خلفه وجلست قبالتي وامسكت بالصــور .

قلت : ابحث عنــه

وتركتها تتأمل وجــه بغيتي برهة ثم اضفت :

ـــ له زوجــــة ..

ناولتني الصــورة بشيء من الحسم :

ـــ لعلها الحقيقة هي التي تبحث عنها ..

ثم نهضت واشارت الى ثوبها المدمم :

ـــ بعض الناس تؤذيهم هذه المناظر .. ان اردت يمكنني تغييره .

قلت : لا البتــة ..

واضفت :

ـــ .. أنت حرة .. لكن اي حقيقة تقصدين ؟

فجلست ثانية :

ـــ تلك التي تريد الوصول اليها ..

وكانت قد فرضت على احترامها منذ البداية فرايت ان اصارحها بعض الشيء .. قلت :

ـــ بالفعل ..ثمة امور كثيرة قــد بدات تتكشف امامي ، الا انني مازلت عاجزا عن ســبر غورها وربطها بعضها بالبعض .. ان الدوامة تاخذني احيانا .. وكلمــا طفوت اجاهد لافكر بشــكل مجـــرد .. واحيانا اسائل نفسي ، لمــاذا هي بعيدة عني كل هذا البعد .. اقصــد الحقيقة المجــردة .. غير اني غالبا ما افشل ، ذلك ان كــل شيء يجري من حــولي ويشدني شدا .

ابتسمت ابتسامة مجهرة وقالت :

— اعمل لك شايا ؟

فلما شكرتها امسكت البيـــان بشيء من الحنو او الحرص وقالت:

— اياك والتجريد .. لا أعرف سنك لكنك تبدو اقل منى عمرا .. خذها منى كيفما تشاء .. انغمس فى الواقع .. الحقيقة مغموسة فى وحل الواقــع ..

ثم اخذت تقلب البيــــان الى ان وصلت الى الصفحتين الاصليتين فقلبته مفتوحا عليهما الى جوار المنشورات الطبية ثم واجهتنى :

— زوجى احيانا يخالفنى ، لكنى وهـــو متفاهمان على أنه ما من شيء مجرد لم ينبع من وحل الواقع .

ثم أردفت :

— سأشرب شايا وآكل لقمة .. ستشاركنى .. لا تمانع .. ونهضــت .

عندما عادت بصينية الطعام والشاى كانت فى ملابس الخـــروج .. لحتنى اتطلع لصــورة الشاب ذى الشـعر الخشن فقالت :

— لم يمت فى سجون الملك .. مات فى سجون الثورة .

وحملت عنها الصينية ووضعتها على المكتب وتحلقناه بمقعدينا .

اشارت الى جيبى حيث وضعت الصورة :

— يهمك امره كثيرا ؟

— ان له زوجـــة تستنجد بى

— قريبك او صديقك ؟

— لا هذا ولا ذاك ..

— علاقة مهنـــة اذن ؟

— وقدر من الانسانية وتحصيل الخبرات الخاصة .

فابتسمت :

— حسن .. ان هذا يجعلنى اقل حذرا .

وبدأنا فى ارتشاف الشاى .. تأملتها من فوق حافة الكوب .. لم يكن فيهمـا من شبه لأبيهمـا واختها الصغرى سوى ذلك الانبعاج الطفيف فى الجبهة ، واخذت اقارن بين توهج بشرتها ومتانة جسمها وهشاشة جسم اختها الصغرى وشحوب لونهـا ووجدتنى أنطق :

ـ ان الفـارق بينكما كبير .

رفعت الى عينيها :

ـ هـه !

ـ اقـول ان الفرق بينك وبين اختك ...

بادرتنى :

ـ ارجوك لاتذكر احدا من اهلى امامى

قلت :

ـ ولا ما سبق وقلته على صفحات الجرائد !

ـ مازلت متمسكة به .. الا انها صفحة احب ان تظل مطوية .

ثم تنهدت عن قصد كأنما لتزيح هذا الكابوس وقالت وقد استعادت حيويتهـا :

ـ سآخذك الى زوجى ..

ووضعت كوبها فارغا ففهمت بوضع كوبى انا الآخر وقد تبقى فيه ما يقرب لمنتصفه وبدلا من أن ترفع الصينية أشارت الى الكوب :

ـ لا تترك شيئا .. لسنا اغنيـاء واخلاق البرجـوازية لا مكان لهـا هنا .

وشربت .

● شـــعــر ●

ملكوت الرفض

محمد الفاذى

هــو نيلنا
قد علموه الشرب من ماء المحيط
اذ غافلـــوه
زفوا اليـــه بعرسهم يوم الوفاء
خــدشت بكارته
وقطعت الوريـــــد
هــو نيلنـــا
خلـــع الـــرداء
وظل يبحث فى الحقول عن النســـاء
ما كان يحمل ما يــدل على الهوية
غير موال العطش
تقتلوه حراس الحــدود

وجـــه

وجـــه الحبيبة
كل الملامح فيك اغتراب
فالصـــبايا اللواتى
كن يأتين
تحملهن الأهازيج
يكسرن فيك الجـــرار
والمصـــابيح التى كن يحملنها
اصــبحت تســتحى
رفــع اعينهـــا

فى عين شقرائهم .. لمبـــة الكهرباء
حتى احتواهـــا العمـــاء
هـــانـــذا
انبش القش
ابحث عن وجهى المتآكل
عبر تخوم الصـــدا
ها هى الشمس شيطانة
وانــــــا
بين ظلى وبينك ياقرصها
نتقاســـم معمعة الغليــــان
الخـــروج / المـــراء .
الشـــوارع / ارجوحـــة
تنفض العـــابرين
الى هـــوة المنحنى

ســـفر

هـــذه الأمتعة
تلبـــك البهـــو
تنفض الريح فيـــه عذاباتها
يتمـــدد بالونـــة
قطـــرها الكون ..
لا ينفجـــر
وجـــواز الســـفر
حفنة من وريقات هـــذا الخريف
الذى باعد الآن بينى وبينك
يا جلـــــدنا المتقزر
تحت ثيـــاب التتر

قهـــوة

فنجانك عـــار
وجه القهوة ياحسناء .. بكاره ..
والرشـــفة .. خدشـــة
والخدشـــــة
آخـــر صوت فى ملكوت الرفض

قصة قصـيرة

مدينة الكرتون

ابتهـال سـالم

ـ خلى بالك وانت بتعـدى السكة ٠

قالت لطفلها وهى تحكم وضع الطـاقية الصوف على راسه ، والذى استيقظ مبكرا كى يذهب الى جـدته ٠

كان قلقهـا يزداد ، بعـد ذهابه المتكرر مع زميل له الى حى التجارى ، حيث اكبر عدد من البوتيكـات ليبيعـا كرتونة شرابات او مناديل يد ٠

ذهبت ذات مرة للسؤال عنه ، وكان الفصل يعج بصراخ التلاميـذ ودبيبهم ، سالت عن الاستاذ « برعى » مدرس الحساب الغائب عن حصته ، فهمس الفراش الذى اعطته عشرة قروش فور وصولها ، ان « برعى » افندى يتسلل من المدرسة ليقف فى البوتيك الذى فتحه على مقربة منه ، وأحيانا بترك عنـد حجرته علبة كرتون ، ويأخذها بعد يومين او ثلاثة ٠

تلفت حوله ثم أردف ـ وسى على ، مدرس العربى بيلف بعربيته اللى ماجرها بالنفر ، تولى ساعة ، ساعتين ، واوقات يوصل قبل ما جـرس المرواح يضرب بدقـايق :

ـ وابقى تعال قبل ما الدنيا تضلم ٠

أردفت ، وهى تفتح باب المنزل لصغيرها الذى هـرول مسرعـا على درجـات السلم ، فاليوم عطلته ويريد اللحـاق بأولاد خالته عند جدته ، وخاصة البت « زينب» التى يستاثر بهـا فى ركن ما من اركان المنزل حين تغفو الجـدة احيـانا ٠

اتجهت بعد غياب صدى اقدام طفلها صوب الحمام ، شمرت اكمامها وبعدها امسكت بكرسى الحمام الصغير ، وضعته على الارض ، ثم جلست فوقه ، فاردة ساقيها المفتوحتين اللتين ضمتا حوض بلاستيك صغير بينهما .

فتحت الصنبور السفلى ، فاندفع الماء غزيرا على السمك الملقى ف الحوض ، امسكت بواحدة ، مددتها على راحة يدها ، ثم اغمدت المقص ف بطنها لتخرج احشاءها ، ثم امسكت بالثانية والثالثة حتى صار الماء اكثر سوادا وفاحت رائحة الجيفة ، وحين همت بالخروج من باب الحمام ، ممسكة بالصفاة المليئة بالسمك المنظف ، سمعت صوتا ينادى على أبى محمد ، فسارت ف اتجاه المطبخ لتضع الصفاة على الرخامة الملصقة بالحوض ، ثم جرت وهى تمسح ظهرى يديها على جانبى رداءها المتضمخ صوب الصوت المنادى .

ادارت مقبض نافذة حجرة النوم المطلة على الشارع ، والصوت مستمر ف النداء :

ـ ابو محمد ، يابو محمد .

اطلت برأسها خارج النافذة ، متلفتة يمينا ويسارا :

ـ أيوه ، ايوه يا للى بتنادى ، أبو محمد مش موجود ، نقوله مين لما يرجع .

ـ قولى له العربى استناك ليلة امبارح على المنفذ لما زهق .

ثم استدار ليركب عجلته ، وحين هم بوضع احدى قدميه على البدال ، التفت مرة أخرى نحوها صائحا :

ـ والنبى لما يرجع ، قولى له العربى ، حايفوت عليك بعد نص الليل ومعاه الأمانة .

خفضت رأسها ايجابا اثناء قوله « سلام عليكم » ثم رمح بعجلته بعيدا ، تابعته ببصرها حتى تلاشى عن الانظار ، ثم اعادت تركيب ملامحه ف ذاكرتها ، انه نفس الشخص الذى يأتيه احيانا مع شخصين آخرين ، احدهما وهو « ابو السيد » يمتلك سيارة بيجو ، ويكدس عربته ببضائع كثيرة ، وغالبا ما كان يأتى الى المنزل حاملا الكراتين ، ويطول الليل متصلا باحاديثهم حتى بزوغ النهار .

ـ ولا يا عربى ، لفلنا كام سيجارة ، نعدل بيها مزاجنا وبعدين ضرب الشيشة لحد ما سوى الشاى .

ويسرع العربى بالانتهاء من لف قطعة القماش ، بعد توضيب القصدة ، وتلمع عيناه حين يرى ورق البافرا فى يد « ابو السيد » الذى يقول ضاحكا :

ـ على النعمة ، دى حتة معتبرة ، حاتخلى مزاجك نشطة يابو محمد ـ

ـ وان لقيتها فى السوق يا جنتل ·

رد العربى ، ثم انخرط الجميع فى الضحك ، ودارت اكواب الشاى مع دوائر الدخان ، ثم اخرج « ابو محمد » من جيب سترته بعض (الابرشام) فرق على زملائه ثم ابتلع ثلاثة مرة واحدة ·

كانت رائحة الدخان تنفذ من تحت عقب الباب وتصل الى السرير الذى يحتويها وطفلها ، كان تنفسها يقف لثوان وهى تحملق فى ظلمة الحجرة المفعمة برائحة الكرتونات ·

اخذت عيناها تذرعان الشارع تلقا ، ترقب حركته فى انتظار الغائب لعل ظله يطل على رأس الطريق ·

عربة اجرة تمر مسرعة ، يتطاير حولها ماء موحل من جراء انفجار ماسورة مجارى ، وعجلة ترتعش بصاحبها على الجانب الآخر من الشارع ، يفصلها رصيف مكسر الاحجار ، ملقى فوقه وعلى جانبيه ورق كرتون ، وعلب فارغة ·

اما البوتيكات ، فمتناثرة هنا وهناك ، تطل من افواهها رؤوس الاجهزة والأقمشة الملونة والعلب المعباه وكرتونات مفتوحة واخرى مغلقة وشامبوات وازهار بلاستيك ·

ثم علا الضجيج وازدادت الجلبة بعد امتلاء الشارع بافواج المصلين الخارجين من المسجد الوحيد المطل على الناصية ، كان اسبقهم رجل يرتدى ثيابا فاخرة ، يجرى ليلحق بعربته ·

اصحاب البدل يستحثون الخطى ، واناس تطل من اعينهم قلة الحيلة ، ومن انحناءات ظهورهم العجز والوهن ، وبعض الشباب المطلقين ذقونهم والمرتدين جلابيب واسعة وطويلة ، تتعثر اطرافها بمخلفات البضائع والعلب الفارغة والاكياس النايلون ·

واخترقت فلول المصلين فتاة مراهقة ، ترتدى الجينز وسط استراق النظر اليها ، وتعبق الجو بالبخور الذى امتزجت رائحته بالكرتونات المفتوحة بعد ازدياد حركة البيع والشراء فور الانتهاء من الصلاة ·

تذكرت السمك الذى تركته مكشوفا على الرخام ، فاستدارت فى اتجاه المطبخ ، قلبت السمك فى الدقيق ، ثم فتحت شباكى المطبخ والحمام كى

تتسرب رائحة الزيت ، وعادت لتطل براسها مرة اخرى من نافذة حجرة النوم المطلة على الشارع والتى تعلو السرير الخشبى الذى لابد وان تطلع فوقه لتقترب منها ، وتلقى بيديها على حافتها ، وتنشر عينيها بعرض الشارع فى انتظار ابو محمد الذى لم يعد الى المنزل منذ ليلة امس ·

كانت الاربع عوانس وامهن اللائى يقطن الدور الارضى فى البيت المقابل مازلن يصطففن فى الشرفة بعد خروج المصلين من الجامع ، حيث يتجمع اكبر عدد من الرجال ·

رائحتا البخور والكرتون لا تزال تعبقان الهواء · اما بائع البالونات فيمر كعادته كل جمعه ، يحمل البالونات الملونة باحدى يديه ، كما يتدافع الاطفال نحو عربة لا يزال صاحبها المسن ينادى كعادته القديمة على حب العزيز والحركنش والدوم ، واطفال آخرون مبقعة وجوههم ، يرتدون ثيابا اكبر من احجامهم ، ويتزحلقون على جبل صغير من الرمال والحصى وسط حديقة جرداء قرب نهاية الشارع ·

لاح على خيالها ، طفلها الذى غاب عند جدته ، تذكرت انها قد نبهته الا يحدث ضجيجا حين يلعب مع البت زينب ، فام زينب ما زالت نفساء وتحتاج للراحة بعد ولادتها لطفلها الثانى الذى نزل ميتا ·

اختصرت « ام زينب » السكة وتزوجت فى سن صغيرة من تاجر اجهزة يكبرها ، ويمتلك اكثر من سيارة ، يجيد اخفاء البضائع فيهم عند تهريبهم من المنفـذ ·

حين كان الحنين ياخذها لزيارة الاخت ، تصطدم بكرتونات عديدة ، ياتى بها الزوج الى المنزل ، ومحملة بشتى البضائع ، لم يكن بيت ام زينب لينقصه شيئا ، من التليفزيون الملون والفيديو الى المكنسة الكهربائية وادوات الزينة والثلاجة والغسالة والموكيت ولمبات تضىء على الحوائط بالوان شتى وازهار بلاستيك فى كل مكان حتى الحمام والمطبخ ·

حين جاءها الطلق ، احكمت حماتها راسها ، الا تذهب الى المستشفى وتلد فى البيت مثل بنات العيلة وعلى سريرها ·

وكانت تقول لاختها ، كى تخفف عنها وتحد من صراخها ·

— شدى حيلك يا فاطنة ، هى دى اول مرة تولدى ·

ثم تبلل يديها فى صحن المـاء الدافىء الممزوج بالزيت والصـابون لتدلك ما بين فخذيها ، وفتحتى فرجها حتى يسهل انزلاق العيل وبعد صرخة طلق قوية ، اطلت راس المولود ، بعدها انزلق جسده العارى وتم فصل حبل الخلاص ، ولكن حين خبطت حماتها على ظهره ، لم يصدر الوليد صوتا ، فخبطت مرة ثانية وثالثة وايضا لم يصدر صوتا ·

كانت يداه متيبستين ورأسه متصلبة وكانه طفل بلاستيك افاقت من شرودها على ضحكة عالية ممطوطة « لنوجه بشله » ، لا يوجد فى الحى من ينافسها فى ضحكتها الماجنة ، هكذا يطلق عليها زوار الليل ، واحيانا بعض زبائن النهار الذين يترددون عليها فى بوتيك الاقمشة وأدوات الزينة الذى تديره ، تدلى حتى خصرها من نافذة دارها المجاور يمينا ، تضحك على خلق الله المارين على رصيف المنزل ، واحيانا تطلق بعض النكات البذيئة .

هجرها زوجها منذ سنوات ، تاركا علامة بحد الموسى على خدها الايسر ، ومن يومها واصبح لقبها « بشلة » ، ترافق هذه الايام سائق عربة بيجو ، غالبا ما يمسك بخناق امه واخوته البنات لانه يصرف أجرة العربة الوحيدة لديهم على متعته .

بدات الشمس تميل الى الغروب ، ولم يات ابو محمد منذ ليلة امس .

دققت فى ملامح الناس وارتام السيارات والبوتيكات والعلب الفارغة ، ثم نشرت عينيها بعيدا صوب البحر ، بعيدا ، حيث النوارس وصفارات البواخر .

كان الفنار يبدو من بعيد ، وكانه يطل على المدينة ليتمصى احوالها ، وكان يبدو شامخا رغم مرور السنين .

ابحرت عيناها الى زمان مضى ، حيث كانت تلتقى بابى محمد خلسة ، ويدوران مع انوار الفنار ضاحكين ، ويحلمان بطفل ياتى بعيون البحر وقامه النخيل .

احتوى البحر خصر الشمس ولم يات أبو محمد بعد . تسحبت بهدوء لتضىء النور ، ثم فتحت الدولاب ، تناولت شالا ، ووضعت وشاحا على رأسها ، احكمت لفه حول رقبتها ، ثم اتجهت صوب باب المنزل ، وما كادت تضع قدمها خارجة ، حتى تعثرت فى صندوق قمامة ، على راسه كرتونة كبيرة ، لملت نفسها ثم طرقت باب الجيران ، لتناولهم المفتاح حتى يعطوه لابنها حين يحضر ، أو لعل ابو محمد قد نسى مفتاحه .

نزلت درجات السلم مستندة على الدرابزين ، وحين دبت بقدمها ارض الشارع ، لم تسمع سوى رفرفة النوارس المندفعة صوب الشاطىء ولحتكاكات العلب الفارغة باسفلت الشارع .

مشت فى اتجاه سور الرفا ، حيث صفارات البواخر تقترب اكثر فاكثر .

الايـديولوجيـة والأجهزة الايديولوجية للدولة

لويس التوسير
ترجمة : عايدة لطفي
مراجعة وتقديم د. امينة رشيد

مازال نص الفيلســوف الفــرنسي « لويس التوسر » في « الايديولوجية وأجهزة الدولة الايديولوجية » ، الصـادر في الستينيات ، من أهم كتابات القرن العشرين في قضايا الفكر والايديولوجية ، وعلاقتهمـا بجهـاز الدولة السياسى ، واذا كانت قـد اتضحت،منذ كتاب ماركس الضخم ، « الايديولوجية الالمـانية » ، علاقة التاثر بين البنية التحتية والبنى الفوقية ، من فلسفة وتشريع وأدب وفن ، الخ ، فان الفضل يرجع الى الفكر المـاركسى الحديث (في اطار مجهوده لدراسة وبلورة مفهوم الأيديولوجية) في اضاءة واثراء ما لم يكن قـد تعمق بعـد في الصلة بين انتاج الفكر وعملية الانتاج بشكل عام في المجتمع ، وخاصة في المجتمع الاوروبى الراسمالى .

* عن مجلة « الفكر » الفرنسية ، العـدد ١٥١ ، يونية ١٩٧٠

فبالرغم من معرفة طبيعة العلاقة بين الايديولوجية والمصالح المتباينة للفئات والطبقات التى تفرزها ، وبالرغم من رصد الكثير من الوقائع التى تثبت هذه العلاقة ، لم تكن هنـــاك نظرية مفسرة للظـاهرة ، حتى جاء « جرامشى » ، الفيلسوف المـاركسى الايطـالى ، بملاحظـاته حول المجتمع المدنى والمجتمع السياسى ضمن جهده لدراسة وضع المثقفين فى الدولة : تعريفا ، وصفا ، تأملا ، من أجل فهم دورهم ووظيفتهم فى المجتمع ، المرتبطين باعادة انتـاج علاقات الانتاج التابعة لمصالح الطبقات السائدة • ثم اعتمد « التوسر » ، الفيلسوف المـاركسى الفرنسى على هذه البدايات ليضيف فكره ومساهمته فى اثراء النظرية المـاركسية للدولة •

ان الدولة معروفة فى التراث المـاركسى ، منذ نصوص ماركس الشهيرة فى « صراع الطبقـات فى فرنسـا » ، « ١٨ برومير » ، الخ بصفتهـا جهـاز قمعى ، قائم على تشريع ، جيش ، بوليس محاكم . وتكون وظيفته الحفـــاظ على مصـــالح وكيـــان الطبقـــات السائدة • يضيف « التوسر » الى هذا التعريف ، مسلما به ، مفهوما مكملا له ، أى مفهـوم جهـــاز الـدولة الايديولوجى ، الذى يساهم مع جهـاز الدولة السياسى فى ضمان شروط اعادة انتـاج العـلاقـات السائدة للانتاج • وهى عملية لا تتم فقط فى الانتاج المادى نفسه بل من خلال القيم ، الافكار ، المعارف التى تضاف الى المهارات العمليـة من أجـل سـلامة وحسن تأدية الوظيفة • فكل شخص فى المجتمع ، كما اشـار « التوسير » يؤدى دوره فى حدود ايديولوجية معينة المـلامح : المدير يتقن سلوك الامارة والعامل يتعلم الخضوع والاطـاعة ، ومحترف الايديولوجية يتبنى بلاغة الاسلوب ، جودة الكـلام والعلاقات العـامة ، جودة الكتابة ، ويغلف كل ذلك فى شعارات عن « الأخلاقية » ، « حب الوطن » ، الشعور بالمسئولية ، الخ ويصف « التوسير » ما يسميه بأجهزة الدولة الايديولوجيـة المسؤولة عن هذا التحقيق الضرورى لاعادة انتاج علاقات الانتاج السـائدة وصـــفا تاريخيـــا وآنيـا مستفيضا ، من الجهاز الدينى الذى كان سائدا فى العصور الوسطى فى ظل المجتمـع الاقطاعى الى الجهاز الاسرى ، المدرسى ، النقـابى ، الخ ••• فبينمـا كان ثنائى الجهـاز الدينى ، الجهـاز الاسرى مسيطرا

فى المجتمعات القديمة ، يبرز « التوسر » اهمية وفاعلية ثنائى النظام المدرسى ـ النظام الاسرى فى المجتمعات البورجوازية ، الرأسمالية ، « الناضجة » حسب قوله فقد حلت المدرسة المعاصرة محل الكنيسة فى الماضى ، التى كانت توفر التعليم والثقافة بالاضافة الى مكانتها الروحية والأخلاقية • فيقع على المدرسة البورجوازية التى تستقبل التلاميذ خمسة او ستة أيام فى الاسبوع لمدة ٨ ساعات فى اليوم (والمدرسة مجانية فى فرنسا) دور تكوين انسان المستقبل بالمهارات والقيم المطلوبة والسلوك المفروض على العامل الفنى ، خبير الايديولوجية ، الوزير ، المدير ، الخ ، فى المجتمع الرأسمالى •

يستطيع « التوسير » من خلال هذا النص الشديد الاهمية أن يهدم كثيرا من المسلمات الخاصة باستقلال الفكرة نقاء المعارف حياد التعليم ، عفوية القيم ، ديمقراطية المجتمعات الرأسمالية •

مساهما مساهمة أساسية ليس فقط فى اضاءة جزء جزء مهم من حياة الفكر والثقافة الاوروبية التقليدية والحديثة، بل ايضا فى بناء وعينا المعاصر بحقيقة وجودنا فى مجتمعاتنا، كجزء من أنشطتها ، المدمرة منها ، والخلاقة •

د • امينة رشيد

حول اعادة انتاج شروط الانتاج

ينبغي أن نبرز الى الوجود شيئا مررنا به سريعا عند تحليلنا لضرورة تجديد وسائل الانتاج لكى يكون الانتاج ممكنا ، كانت ملحوظة عابرة وسوف نهتم بها الان هى نفسها .

من المعروف كما كان ماركس يقول(١) ان أى تشكيلة اجتماعية لايمكن أن تضمن بقاءها الا اذا اقترن الانتاج باعادة انتاج شروط الانتاج . اعادة انتاج شروط الانتاج هو اذن الشرط الاخير للانتاج وذلك اما ان يكون « بسيطا » أى اعادة انتاج نفس شروط الانتاج السابقة أو أن يكون « موسعا » أى يتوسع فيها .

ما هى اذن اعادة انتاج شروط الانتاج ؟

هنا نطرق مجالا أليفا جدا (منذ الكتاب الثانى من رأس المال) وفى نفس الوقت تم تجاهله على نحو غريب ، ان المسلمات المتسلطة على الاذهان (أى المسلمات الايديولوجية التجريبية أو الامبريقية) من وجهة نظر الممارسة الانتاجية البسيطة (وهى نفسها مجردة بالنسبة لعملية الانتاج) ، تتحد مع « وعينا » اليومى الى درجة يصعب معها ان لم يكن مستحيلا الارتفاع الى فكرة اعادة الانتاج . ورغم ذلك ، يبقى كل شىء ـ بدون هذه الاخيرة ـ مجردا (أكثر من جزئى : مشوها) حتى على مستوى الانتاج نفسه ، وبالاحرى على مستوى الممارسة البسيطة .

ولنحاول الان فحص الاشياء بمنهجية .

لكى نبسط عرضنا نقول اننا اذا وضعنا فى الاعتبار ان كل تشكيلة اجتماعية تعود الى نمط انتاج سائد فاننا نستطيع أن نقول ان عملية الانتاج توظف قوى الانتاج المتوفرة فى وتحت ظل علاقات انتاج محددة .

يترتب على ذلك أن أى تشكيلة اجتماعية عليها فى نفس الوقت الذى تنتج فيه ، ولكى تتمكن من الانتاج أن تعيد انتاج الشروط اللازمة لانتاجها ، عليها اذن أن تعيد انتاج :

---

(١) فى خطاب كوجلمان فى « خطابات عن رأس المال » . المطبوعات الاجتماعية ص٢٩٩

١ ـ قوى الانتـاج ٠

٢ ـ علاقات الانتـاج القائمة ٠

اعادة انتـاج وسائل الانتـاج :

لقـد اثبت ماركس فى الكتاب الثانى من « راس المـال » ان امكانية الانتـاج مرهونة بتامين اعادة انتاج الشروط المـادية للانتاج ، الا وهى اعادة انتـاج وسائل الانتاج ٠ وهذا ما يعترف به الان الجميع بما فيهم الاقتصاديون البورجوازيون الذين يعملون فى الموازنة العـامة أو منظـرو الاقتصاد الجمـاعى المحدثون ٠ ان اى اقتصادى كأى راسمالى يعرف جيدا انه يجب ان يضع فى حسبانه كل عام من اين سوف يستبدل ما ينضب او يستهلك فى عمليـة الانتـاج من مواد أولية ، منشآت ثابتة (مبانى) ، أدوات انتاج (آلات) الخ ٠٠ ويتساوى الاقتصادى مع الراسمالى فى انهما يعبران عن وجهة نظر خاصة بالمشروع نكتفى بمجرد تفسير حدود الممارسة النقـدية الحسابية للمشروع ٠

ولكننـا ادركنـا بفضل عبقرية كيسنى الذى كان من اوائل الـذين طرحوا هذه الاشكالية الواضحة للعيـان وكذلك ايضا بفضل ماركس الذى وجـد لهـا حلا ، ادركنـا ان التفكير فى اعادة انتاج الشروط المـادية للانتاج لا يمكن ان يتم على مستوى المشروع ٠ ما يحدث على مستوى المشروع هو نتيجة تعطى فقط فكرة ضرورة اعادة الانتـاج ولكنها لا تسمح على الاطلاق بالتفكير فى الشروط والآليـات ٠

وتكفى لحظـة من التفكير للاقتنـاع : السيد س ٠٠ راسمالى ، ينتج المنسوجات الصوفية فى مصنع النسيج الذى يملكه ، عليه ان «يعيـد انتاج» مادته الاولية ، اداته ، معداته ٠٠ الخ ، الا انه ليس هو المنتج لمستلزمات انتـاجه ، بل هم راسماليون آخرون : مربى كبير للمواشى الأسترالية ، متخصص كبير فى صناعة المعـادن منتج لمـاكينات التشغيل وآخرون كثيرون غيرهم والذين عليهم هم أيضا لكى ينتجوا مستلزمات اعادة انتاج شروط الانتـاج للسيد س ٠٠ أن يعيدوا انتاج الشروط اللازمة لاعادة انتـاجهم وهكذا الى ما لا نهاية ٠ كل هذا يجب أن يكون بنسب بحيث يكفى العرض فى السوق القومى ، ان لم يكن فى السوق العـالمى ، الطلب على وسـائل الانتـاج من اجل اعادة الانتاج ٠ ولفهم هذه الآلية الشبيهة بخيط لا نهاية له ، يجب علينـا ان نتتبع مجمـل مسـار ماركس فى كتابيه الثـانى والثالث من راس المـال وندرس بخاصة علاقـات حركة راس المـال بين

القطاع الاول المتمثل فى انتاج وسائل الانتاج والقطاع الثانى المتمثل فى انتاج وسائل الاستهلاك وتحقيق فائض القيمة ·

ولن نتوسع فى تحليل هذه المسألة · سنكتفي باننا ذكرنا الضرورة القائمة لاعادة انتاج الشروط المادية للانتاج ·

اعادة انتاج القوى العاملة :

ربما نكون قد صدمنا القارىء اذ ذكرنا اعادة انتاج وسائل الانتاج دون ذكر اعادة انتاج القوى الانتاجية ، أى اننا اغفلنا ما يميز قوى الانتاج عن وسائل الانتاج أى اعادة انتاج قوة العمل ·

اذا كانت ملاحظة ما يحدث فى المشروع وبخاصة اختبار الممارسة النقدية ، الحسابية لتوقعات اهلاك ـ استثمار رأس المال ، يمكنها ان تعطينا فكرة أقرب لوجود العملية المادية لاعادة الانتاج ، فاننا نتدرج الان لمجال يصبح فيه ملاحظة ما يحدث فى المشروع شبه مستحيل **ان لم يكن اعمى تماما وذلك لسبب بسيط وهو ان اعادة انتاج قوة العمل تحدث اساسا خارج نطاق المشروع ·**

كيف تضمن اعادة انتاج القوى العاملة ؟

عن طريق اعطاء قوة العمل الوسيلة المادية التى تكفل لها اعادة الانتاج : عن طريق الأجر ، يرد الاجر فى حسابات أى مشروع ، « كراسمال يد عاملة » (٢) لا كشرط لاعادة الانتاج المادى لقوة العمل · ويرجع ذلك الى أن الاجر يمثل جزءا فقط من القيمة المنتجة من انفاق قوة العمل واللازمة لاعادة انتاجه اى لازمة لاعادة تكوين قوة العمل المأجور (من مسكن ، ملبس ، طعام ، باختصار ما يؤهله لان يتقدم غدا ـ وكل صباح ربانى ـ امام شباك المصنع) بالاضافة الى انها لازمة لتربية وتعليم الاطفال الذين يتجدد العامل فيهم (فى س من النسخ : س تساوى صفر ، ١ ، ٢،الخ ··) كقوة عمل ·

ويجدر هنا ان نذكر ان هذا الكم من القيمة (الأجر) والضرورى لاعادة انتاج القوى العاملة لا يتحدد فقط عن طريق الحد الادنى للاحتياجات البيولوجية بل عن طريق الحد الادنى للاحتياجات التاريخية ايضا (وقد دلل ماركس على ذلك بان العمال الانجليز يحتاجون اثناء عملهم لشرب البيرة فى حين ان البروليتاريا الفرنسية تحتاج لشرب النبيذ)

---

(٢) اعطاها ماركس المفهوم العلمى : رأس المال المتغير · Le Capital Variable

يحكم اذن طبيعة احتياجات الطبقة العاملة حد ادنى تاريخى متغير ، بالاضافة الى ذلك فان هذا الحد الادنى له وجهان تاريخيان من حيث ان احتياجات الطبقة العاملة التاريخية لا يتم تعريفها عن طريق الطبقة العاملة نفسها والمعترف بها لدى الطبقة الراسمالية بل تحدد عن طريق الاحتياجات التاريخية التى يفرضها صراع طبقة البروليتاريا (صراع طبقى مزدوج ، ضد ارتفاع عدد ساعات العمل وضد انخفاض الاجور) ٠

ولا يكفى تامين الشروط المادية لاعادة انتاج القوى العاملة حتى يعاد انتاجها لانه يجب ايضا أن تكون القوى العاملة على درجة من الكفاءة تسمح لها بان تستغل الاستغلال الجيد فى النظام المعقد لعملية الانتاج ٠

ان تطور القوى المنتجة ونموذج الوحدة المكونة تاريخيا للقوى المنتجة ينتج فى وقت ما هذه النتيجة أن قوة العمل يجب أن تكون ذات كفاءة متعددة وبالتالى فيشترط ذلك ايضا عند اعادة انتاجها ، كفاءة متعددة حسب متطلبات التقسيم الاجتماعى ــ التقنى للعمل فى وظائفه واستخداماته المختلفة ٠

كيف يضمن النظام الراسمالى اعادة انتاج الكفاءة المنوعة للقوى العاملة ؟ بعكس ما كان يحدث فى التشكيلات الاجتماعية الاستعبادية والاستبدادية ، نجد ان اعادة انتاج كفاءة القوى العاملة تميل (نحن بصدد قانونى نزوعى Tendancielle) الى ان تصبح بدلا من ان تتم فى مكان العمل (اى ان يتم التعلم داخل الانتاج نفسه) يتم خارج الانتاج عن طريق النظام المدرسى الراسمالى وعن طريق مؤسسات دراسية اخرى ٠

وماذا يتعلمون فى المدرسة ؟

يتعلمون فى كل الاحوال ، القراءة والكتابة والحساب ، ان بعض التقنيات الى جانب اشياء اخرى من ضمنها عناصر ــ يمكن أن تكون اولية او على العكس متعمقة ــ من « الثقافة العلمية » او « الأدبية » المستخدمة بشكل مباشر فى الوظائف المختلفة للانتاج (تثقيف للعمال وآخر للتقنين وثالث للمهندسين ورابع للكوادر العليا ، الخ ٠٠) ٠ اننا نتعلم اذن « مهارات » ٠

ولكن الى جانب وبمناسبة هذه التقنيات والمعارف ، يتم ايضا فى المدرسة تعليم « قواعد » السلوك المناسب ، اى القواعد التى يجب ان يحترمها كل عامل فى تقسيم العمل حسب الوظيفة التى « يتحكم » عليه ان يشغلها : وهى القواعد الأخلاقية للوعى المدنى والمهنى وهذا معناه بوضوح قواعد احترام التقسيم الاجتماعى - التقنى للعمل ، فى النهاية قواعد النظام القائم للسيطرة الطبقية • كما سيتم أيضا تعليم « اللغة الفرنسية الجيدة » ، « والكتابة » الجيدة أى (بالنسبة لرأسماليى المستقبل وخدامهم) «اعطاء الاوامر الجيدة» أى (وهذا حل مثالى) «ان يجيدوا التوجه الى العمال» الخ • بشكل علمى يمكننا ان نقول أن اعادة انتاج قوة العمل تتطلب ليس فقط اعادة انتاج كفاءتها ولكن فى نفس الوقت اعادة انتاج خضوعها لقواعد النظام القائم بمعنى تجديد انتاج خضوعها للايديولوجية السيطرة بالنسبة للعمال واعادة انتاج لقدرة استعمال الايديولوجية السائدة بالنسبة لممثلى الاستغلال والقهر حتى يضمنوا عن طريق الكلمة ايضا سيطرة الطبقة السائدة •

المدرسة اذن (وكذلك مؤسسات اخرى للدولة مثل الكنيسة ، او اجهزة اخرى كالجيش) تلقن مهارات ولكن فى اشكال تضمن الخضوع والاذعان للايديولوجية السائدة • اذن فينبغى على جميع أطراف الانتاج والاستغلال والقهر بما فى ذلك « محترفى الايديولوجية » (حسب مصطلح ماركس) أن يكونوا مشبعين بهذه الايديولوجيةمناجل قيامهم بادوارهم المطلوبة«بضمير» سواء المستغلين بفتح الغين (البروليتاريا) او المستغلين بكسر الغين (الراسماليين) او معاونى الاستغلال (الكوادر) او كهنة الايديولوجية السائدة العظام (« موظفيها » ، الخ •• تظهر اذن اعادة انتاج قوة العمل ، كشرط اساسى لها، ليس فقط اعادة انتاج « كفاءتها » بل ايضا اعادة انتاج اخضاعها للايديولوجية السائدة ، او « لممارسة » هذه الايديولوجية بالاضافة الى انه ، للدقة ، لا يكفى ان نقول « ليس فقط بل ايضا » ، لانه يتضح ان ضمان اعادة انتاج كفاءة قوة العمل يتم فى اطار اشكال الاخضاع الايديولوجى •

ومن هنا يتضح لنا الوجود المؤثر والفعال لحقيقة جديدة ، الا وهى : الأيديولوجية •

سنقدم هنا ملحوظتين •

الأولى كى نقدم خلاصة تحليلنا لاعادة الانتاج •

لقد درسنا سريعا اشكال اعادة انتاج القوى الانتاجية ، اى من ناحية وسائل الانتاج ومن ناحية اخرى قوة العمل •

الا اننـا لم نتطرق بعـد لمسالة اعادة انتاج علاقات الانتاج · رغم أن هذه المسالة أساسية بالنسبة للنظرية المـاركسية عن نمط الانتاج · واغفالهـا يعـد حذفـا نظريا بل وأكثر من ذلك خطأ سياسيا جسـيما يجب اذن أن نتناول هذا الموضوع الا اننـا من أجل أن نتحدث عنه علينا مرة أخرى أن نقـوم باستطراد طويل ·

وهنـا تاتى الملاحظـة الثانية وهى تخص هذا الاستطراد حيث نجد انفسنا مرغمين على طرح السؤال القـديم : ما هو المجتمع ؟

البنية التحتيـة والبنيـة الفوقية :

لقـد اتيحت لنـا الفرصة(٢) للوقوف عند الخاصية الثورية للمفهوم المـاركسى للكل الاجتماعى ولمـا يميزه عن « الشمولية » الهيجلية · لقـد تلنـا (وهذه الاطروحة مستمدة من القضايا الاساسية للمادية التاريخية) ان المفهوم المـاركسى للمجتمع يتمثل فيما يسميه ماركس البنية التحتيـة والبنية الفوقيـة ويعنى بالمصطلح الاول الركيزة الاقتصـادية من وحـدة القـوى المنتجـة وعلاقات الانتـاج ، أما المصطلح الثانى فيشمل مستويين : المستوى الأول قضائى ــ سياسى أى القانون (أو الشرائع) والـدولة ، المستوى الثانى وهو الايديولوجية وتمثله الايديولوجيات المختلفة كالدينية، الأخـلاقية ، القضائية ، السياسة ، الادبية ، الخ ··

هذا التصور الى جانب اهميته النظرية ــ التعليمية (التى تلقـى الضوء على الاختلاف الذى يفصل ماركس عن هيجل) فانه يعطى هـذه الميزة النظرية الاساسية الا وهى أنه يسمح بتسجيل ، فى الجهـاز النظرى لهذه المفـاهيم الاساسية ، ما سميناه : درجة الجدوى لكل منهـا ، ماذا نعنى بهـذا القول ؟

من السهل الاقتناع ان هذا التصور لبنية أى مجتمع على أنه مبنى يشتمل على قاعدة (بنية تحتية) يرتفع فوقهـا طابقـا البنية الفوقية ، هو مجـاز وبمعنى أدق مجـاز مكانى :

---

(٢) ل · ا · ألتوسير « من أجل ماركس » و « قراءة فى رأس المال » · ماسبيرو ، ١٩٦٥

مجاز موضعي أو خاص بوضع الاشياء Topique (٤) ، هذا المجاز يوحي بأن الطوابق العليا لا يمكنها أن تكون معلقة في الهواء من نفسها لو لم تكن مستندة على قاعدتها .

ان الوظيفة الاساسية لمجاز المبنى هي أن تصور أن القاعدة الاقتصادية يقع عليها التحديد الاول والاخير ، هذا المجاز المكاني يعطي للقاعدة اذن « معامل كفاءة »(٥) معروف تحت المصطلحات التالية الشائعة: ان القاعدة الاقتصادية هي التي تحدد أولا وأخيرا ما يحدث في الطوابق (طوابق البنية الفوقية) .

بدءا من معامل الكفاءة هذا الاول والاخير تتاثر بالطبع طوابق البنية الفوقية بمعاملات كفاءة مختلفة ولكن أي نوع منها ؟

لقد حدد التراث الماركسي اشكال معامل كفاءة البنية الفوقية والتي تتحدد أولا وأخيرا عن طريق القاعدة (البنية التحتية) . كما يلي :

١ ـ هناك « استقلالية نسبية » للبنية الفوقية بالمقارنة مع القاعدة .

٢ ـ هناك « حركة عكسية » من البنية الفوقية للقاعدة .

نستطيع اذن أن نقول أن الميزة النظرية الكبرى للمجاز المكاني الماركسي ، أي البنية (قاعدة وبنية فوقية) ، هي أن تبين :

أن مسائل التحديد (أو « معامل الكفاءة ») حاسمة ، وأن القاعدة هي التي تحدد في النهاية البناء كله ، واذن بالتالي انه ينبغي طرح القضية النظرية لنوع الكفاءة « الناتجة » الخاصة بالبنية الفوقية ، وهذا معناه ضرورة التفكير فيما سماه التقليد الماركسي بالمصطلحات المقترنة :

« استقلال نسبي » للبنية الفوقية و « حركة عكسية » من البنية الفوقية للقاعدة .

---

(٤) كلمة طوبيقا Topique .اتى من كلمة توبوس الاغريقية وتعنى مكان والطوبيقا تمثل الوضع الذى تحتله الوقائع فى مساحة محددة : فالاقتصاد يشغل المنطقة السفلية (القاعدة) والبنية الفوقية من فوقه .

(٥) معامل كفاءة indice d'fficacite هو مصطلح يستخدم فى علم الرياضيات وهو الاكثر ملاءمة للتعبير عن المعنى المطلوب . المترجمة

ان العقبة الاساسية لهذا التصور المكـانى لبنية اى مجتمع كانه مبنى له قاعدة وطوابق ، تتضح فى أنه مجازى أى انه يظل وصفيا · ويبدو لنـا أننـا نستطيع أن نقـدم الاشياء بشكل مختلف ، ولا يجب أن يسىء أحـد فهمنـا فاننـا لا نرفض على الاطـلاق المجـاز المتفق عليه انها مجرد محاولة لتخطيه ·

فى اعتقـادنا أنـه انطـلاقا من اعادة الانتـاج يمكن ويجب أن نفكر فى الصفات الجوهرية لوجود طبيعة البنية الفوقيـة ويكفى أن نتبنى وجهـة نظر اعادة الانتـاج حتى نجـد الحلول المطلوبة للعديد من المشـاكل التى طرحهـا المجـاز المكـانى للمبنى دون أن يجد لها حلولا توضح مفاهيمها ·

اننـا نفترض أساسا أننـا لا يمكن أن نطرح هذه المشاكل (وبالتالى نجـد لهـا حلولا) الا من وجهـة نظر اعادة الانتاج · وهذا ما سـنحاول تطبيقه عن طريق تحليل مختصر للقانون والدولة والايديولوجية · وسنوضح فى آن واحـد ما يحـدث من وجهـة نظر الممارسة والانتاج من ناحية واعادة الانتـاج من ناحية أخرى

... ...

الـدولة :

يبدو التراث المـاركسى صوريا فلقـد حدد مفهوم الدولة منذ « البيان » و « ١٨ برومير » (وفى جميع النصوص الكلاسيكية اللاحقة وبخاصة نص ماركس عن « الكومونة فى باريس » ونص لينين عن « الدولة والثورة ») · كجهـاز قمعى · الدولة « آلة » قمع تسمح للطبقـات السائدة (فى القرن ١٩ كانت الطبقـات السائدة هى البورجوازية وطبقـة كبار ملاك الأراضى) أن تحكم سيطرتها على طبقـة العمـال من أجل اخضاعها لعملية الابتـزاز لفـائض القيمة (أى لعملية الاستغلال الراسمالى) ·

الدولة هى اذن قبل كل شىء ما اسماه المـاركسيون التقليديون : جهاز الدولة ، ويشمل هذا المصطلح ليس فقط الجهـاز المختص (بمعنـاه الضيق) والذى ادركنـا وجوده وأهميته من خلال متطلبات الممارسة القضائية من شرطة ومحـاكم وسجون ، بل يشمل أيضا الجيش الذى يتدخل مبـاشرة كقـوة قامعة (وقـد دفعت البروليتاريا ثمن هذه التجربة من دمها) يعتمد عليها حين تكثر الاحداث على عاتق الشرطة وأجهزتها الفرعية المختصة وفوق هذه المجموعة نجـد رئيس الدولة ، الحكومة والادارة (أى السلطة التنفيذية)

النظرية المـاركسية اللينينية للدولة تعرف الدولة وتحدد وظيفتهـــا كقوة تنفيذ وتدخل قمعى لخـدمة الطبقـات السائدة فى الصراع القـائم من جانب البورجوازية وحلفائها ضـد البروليتاريا ·

من النظرية الوصفية الى النظرية فى حد ذاتهـا :

الا انـــنا هنـا أيضا نجـد هذا التعريف بطبيعة الدولة هو فى جـزء كبير منه وصفى كمـا هو الحـال أيضا بالنسبة للمجاز المستخدم للبنـاء الذى يمثل البنية التحتية والبنية الفوقية ·

ولازالة اى غموض يجب أن نشرح ما نعنيه بمصطلح وصفى · عندما نشير الى مجـاز البنـاء او الى « النظرية » المـاركسية للدولة ، بصفتها مفـاهيم وتصورات وصفية لموضوعها فاننـا لا نقصد بهـذا اى انتقـاد · بل بالعكس فاننـا نعتقـد ان اية اكتشافات علمية عظيمة لا بد وأن تمر بهذه المرحلة التى سوف نطلق عليها اسم « النظرية » الوصفية والتى سوف تشكل المرحلة الاولى لاية نظرية ، على الاقل فى المجـال الذى يهمنا (مجال علم التشكيلات الاجتماعية) ·

من هنـا يمكننـا ــ بل ويجب علينـا ــ أن نعتبر هذه المرحلة مرحلة انتقـالية وضرورية لتطور النظرية نفسها · هذه المرحلة الانتقـالية سوف أطلق عليها مصطلح : « نظرية وصفية » ، مع اظهـار أن هذا التآلف بين هذين المصطلحين يساوى نوعا من « التناقض » ، وبالفعل لا يتفق مصطلح « نظرية » بنعت « وصفية » المجاور له ، وهذا معناه بدقة أن :

١ ــ ان « النظرية الوصفية » هى بالفعل ، ودون أى شـك ، بدء النظرية الحقيقى ولكن ·

٢ ــ الشكل « الوصفى » للنظرية يتطلب ، نتيجة لهذا التناقض تطوراً للنظرية يتجاوز شكل « الوصف » ·

ولنوضح فكرتنا بالرجوع الى موضوعنا الحالى وهو الدولة · عنـدما نقـول ان « النظرية » المـاركسية المتاحة لنـا بشأن الدولة تبقى جزئيـا « وصفية » فهذا يعنى قبل كل شىء أن هذه « النظرية » الوصفية هى بدون أى شك ، البداية نفسها للنظرية الماركسية للدولة ، وان هذه البداية تعطينا الأساس ، أى المبـدأ الحاسم لاى تطور لاحق للنظرية ·

اننـا نرى ان النظرية الوصفية فى الدولة صحيحة حقـا ، حيث اننا نستطيع ان نقيم تطـابقـا بين التحـديد الذى تعطيه هذه النظرية لموضوعها والكم الهـائل من الوقائع الملحوظه فى ميدانها ، هكذا فان تعـريف الدولة كدولة طبقـات (أو طبقية) والموجـود فى جهـاز الدولة القمعى يضىء لنـا بوضوح كامل جميع الموانـع الملحوظة فى الانظمة المتعددة للقمع أيا كـانت ميادينهـا ، من مجازر يونية ١٨٤٨ وكومونة باريس ، الى الاحـد الدامى فى بتروجراد فى ١٩٠٥ ، المقاومة ، أحداث « شارون » الفرنسية ، الخ ٠٠ حتى تداخلات الرقـابة التى منعت كتاب « الراهبة » للفيلسوف الفرنسى « ديدرو » أو مسرحية « جاتى » عن « فرانكو » ، كما انها تضىء جميـع الأشـكال المبـاشرة وغير المباشرة لاستغلال وابادة الجماهير (فى الحروب الاستعمارية) ، كما أنهـا تضىء هذه السيطرة الخفية اليومية حيث تنفجر ، على سبيل المثـال فى أشكال الديمقراطية السياسية ، ما اسماه لينين بعد ماركس ، ميكانيزمية البورجوازية ٠

الا ان النظرية الوصفية للدولة تمثل مرحلة فى تكوين النظرية التى تتطلب هى نفسها تجاوز هذه المرحلة ، ذلك لانه جلى أن هذا التحديد لو كان يمدنا بما يساعدنا فى التعرف على وقائع القمع بأن ننسبها الى الدولة كجهـــاز للقمع ، فليس الا نوعا خاصا من الوضوح سوف نتكلم عنه فيمـــا بعـد وضوح « نعم هو كذلك ، انه حقيقى » ! ٠ ان تراكم الوقائع التى تنـدرج تحت تعريف الدولة ، لا يدفع للامام حقـا هذا التعـريف ، أى النظـرية العلمية للدولة ، وان كان يزيدها وضوحا ، والا فان النظرية الوصفية تجازف اذا أوقفت عند هذا الحـد بأن تعوق التطور اللازم للنظرية ، ومن هنا فاننا كى نطور النظرية الوصفية الى النظرية فى حد ذاتها ونفهم بعمق أكثر آلية الدولة من خلال تأديتها لوظيفتها ، يجب أن نضيف بعض الشىء الى النظرية الكلاسيكية للدولة كجهاز للدولة ٠

أساس النظرية المـاركسية للدولة :

هنــاك نقطة هامة يجب توضيحها فى البداية وهى أن الدولة وكيانها داخل جهـازها ليس لهـا معنى الا من خـلال وظيفتها كسلطة للدولة ٠

كل صراع الطبقات السياسى يدور حول الدولة ٠ بمعنى حول السيطرة أى الاستيلاء والاحتفاظ بسلطة الدولة عن طريق طبقة أو تحالف طبقـات أو اجزاء من طبقات ٠ من هنا يجب أن نميز بين سلطة الدولة من جهـة بمعنى الاحتفاظ بالسلطة أو الاستيلاء عليها والذى هو هدف الصراع الطبقى السياسى ، وجهاز الدولة من جهة اخرى ٠

من المعروف أن جهاز الدولة بامكانه ان يحتفظ بمكانة كما اثبتت ذلك « الثورات » البورجوازية فى القرن ١٩ فى فرنسا (١٨٣٠ ، ١٨٤٨) او الانقلابات (الثانى من ديسمبر ، مايو ١٩٥٨ ، ، — حوض الدو ، (انهيار الامبراطورية ١٨٧٠ وانهيار الجمهورية الثالثه فى ١٩٤٠) او الصعود السياسى للبورجوازية الصغيرة (١٨٩٠ — ١٨٩٥ فى فرنسا) دون ان يتاثر جهاز الدولة او يتغير : جهاز الدولة يبقى قائما رغم الاحداث السياسية المؤثرة فى السيطرة على سلطة الدولة .

حتى بعد الثورة الاجتماعية كالتى حدثت فى ١٩١٧ ، احتفظ جزء كبير من جهاز الدولة بمكانه مع استحواذ ائتلاف البروليتاريا وفقراء الفلاحين على سلطة الدولة وجهازها مثلما ردد لينين ذلك مرارا . يمكننا ان نقول ان هذا التمييز بين سلطة الدولة وجهاز الدولة يشكل جزءا من النظرية الماركسية للدولة وبشكل واضح منذ كتابه : ١٨ برومير وصراع الطبقات فى فرنســـا .

لكى نلخص اذن « النظرية الماركسية للدولة » يمكننا ان نقول أن الماركسيين التقليديين اكدوا دائما على ان :

١ — الدولة هى الجهاز القمعى للدولة .

٢ — يجب التمييز بين سلطة الدولة وجهاز الدولة .

٣ — هدف صراع الطبقات ينصب على سلطة الدولة وبالتالى استخدام الطبقات (او ائتلاف الطبقات او اجزاء من الطبقة) المتولية سلطة الدولة لجهاز الدولة تبعا لأهدافها الطبقية .

٤ — يجب على البروليتاريا الاستيلاء على سلطة الدولة حتى تهدم جهاز الدولة البورجوازى القائم وكمرحلة أولى تستبدله بجهاز دولة مختلف تماما ، بروليتارى ، ثم فى المرحلة التالية ينفذ التطور الجذرى وهو تدمير « الدولة » (نهاية سلطة الدولة وكافة اجهزة الدولة) .

بالنسبة لوجهة النظر السابقة ليس لدينا جديد لنضيفه الى « النظرية الماركسية للدولة » ولكن يبدو لنا انها ، رغم استكمالها تظل وصفية ، على الرغم من انها تظل تحتوى على عناصر معقدة ومميزة لا يمكن فهم وظيفتها ودورها دون اللجوء الى تعميق نظرى اضافى .

الاجهزة الايديولوجية للدولة :

ما ينبغى ان يضاف الى « النظرية الماركسية » عن الدولة هو اذن شىء آخر ·

علينا هنا ان نتقدم بحذر وحرص فى هذا المجال الذى سبقنا فيه منذ زمن طويل الماركسيون الكلاسيكيون ولكن دون ان ينظموا بشكل تنظيرى للنتائج الحاسمة التى تفرضها تجاربهم وخطواتهم · لقد ظلت فى الحقيقة تجاربهم وخطواتهم فى المقام الاول فى مجال الممارسة السياسية ·

لقد تعامل الماركسيون التقليديون خلال ممارستهم السياسية مع الدولة على انها اكثر تعقيدا من التعريف الذى عرفته به « النظرية الماركسية للدولة » حتى وهى على صورتها المكتملة كما اوضحنا فيما سبق ·

لقد عرفوا هذا التعقيد من خلال ممارستهم الا انهم لم يعبروا عنه من خلال نظرية تتلاءم وهذا التعقيد (٦) · أود اعطاء صورة موجزة لهذه النظرية المناسبة من خلال الاطروحة التالية :

من أجل السير قدما بنظرية الدولة يلزم علينا ان نعى جيدا ليس فقط التمايز بين سلطة الدولة وجهاز الدولة ، بل ايضا حقيقة اخرى تتبع بشكل واضح جهاز الدولة (القمعى) ولكنها لا تتداخل معه ، هذه الحقيقة نسميها تبعا لمفهومها :

الاجهزة الايديولوجية للدولة ·

ما هى الاجزة الايديولوجية للدولة ؟

ليس هناك وجه للخلط بين الاجهزة الايديولوجية للدولة والجهاز القمعى للدولة · يشتمل جهاز الدولة فى النظرية الماركسية على : الحكومة ، الجهاز الادارى ، الجيش ، الشرطة ، المحاكم ، السجون ·· الخ ، التى تشكل ما نطلق عليها الجهاز القمعى للدولة وكلمة قمعى تشير الى أن جهاز الدولة المذكور يستعين بالعنف فى تادية وظيفته غالبا (لان القمع ، على سبيل المثال ، الادارى ، بامكانه ان يتخذ اشكالا غير مادية) ·

---

(٦) يعتبر جرامشى الوحيد الذى اتبع هذا الاسلوب الذى انتهجناه ، كان لديه هذا الاعتقاد ان الدولة لا تنحصر فى كونها جهازا قمعيا للدولة ولكنها شاملة على حد قوله مؤسسات « المجتمع المدنى » ، الكنيسة المدارس ، النقابات ، الخ . للاسف جرامشى عددا من مؤسسات « المجتمع المدنى » ، الكنيسة ، المدارس ، النقابات ، الخ . للاسف جرامشى لم ينظم حدوسه التى ظلت ملحوظات جادة ولكن جزئية .

اننا نعنى بالاجهزة الأيديولوجية للدولة عددا من الوقائع تبدو لشاهد العيان متخذة شكل المؤسسات المتمايزة والمتخصصة • وسوف نعرض قائمـة تجريبيـة تتطلب بالطبع الفحص التفصيلي والاختبـار والتصحيح والتعديل • وبالرغم من المـآخذ التى يمكن ان تثيرها الا اننا يمكننا ان نعتبر هذه المؤسسات المذكورة فى القائمة التالية كاجهزة ايديولوجية للدولة مع ملاحظة ان ترتيب القائمة ليست له اية دلالة خاصة •

- الجهاز الايديولوجى للدولة الدينى (نظام الطوائف فى الكنيسة) •

- الجهاز الايديولوجى للدولة المدرسى (نظام المدارس المتعددة الحكومة والخاصة) •

- الجهاز الأيديولوجى للدولة العائلى (والعائلة بالطبع لها وظائف اخرى غير ذلك فهى لها دور فى اعادة انتاج قوة العمل ، كما انها ، تبعا لانماط الانتاج ، وحدة انتاج و (أو) وحدة استهلاك) •

- الجهاز الايديولوجى للدولة القضائى (للقضاء يتبع فى نفس الوقت الجهاز (القمعى) للدولة وكذلك نظام الاجهزة الايديولوجية للدولة) •

- الجهاز الايديولوجى للدولة السياسى (النظام السياسى بما فى ذلك الاحزاب المختلفة) •

- الجهاز الايديولوجى للدولة النقابى •

- الجهاز الايديولوجى للدولة للاعلام (صحافة ، اذاعة - تليفزيون ، الخ) •

- الجهاز الايديولوجى للدولة الثقافى (الآداب ، الفنون الجميلة ، الانشطة الرياضية) •

كنا نقول انه ليس هناك مجال للخلط بين الاجهزة الايديولوجية للدولة والجهاز القمعى للدولة ، فما الذى يشكل الاختلاف بينهما ؟

أولا : يمكننا ان نلاحظ ان هناك جهازا واحدا (قمعى) للدولة فى حين هناك عدة اجهزة ايديولوجية للدولة واذا افترضنا وجود وحدة تشكل جسما واحدا لهذا التعدد للاجهزة الايديولوجية للدولة فان ذلك لا يبدو على التو ظاهرا •

ثانيا : يمكننا أيضا أن نستنتج أن جهاز الدولة (القمعى) موحد ، يتبع باكمله الميدان العلني أو العام ، في حين ان الجزء الاكبر من الاجهـزة

الايديولوجية للدولة فى تبعثرها الظاهر تتبع على العكس الميدان الخاص • فالكنائس خاصة وكذلك الاحزاب ، النقابات ، العائلات ، بعض المدارس ، معظم الجرائد ، المشاريع الثقافية الخ ••

اذا تركنا جانبا الآن الملاحظة الاولى ، فان الملاحظة الثانية ستثير بالطبع لدى القارىء تساؤلا : بأى حق اذن نعتبر كاجهزة ايديولوجية للدولة ، مؤسسات هى فى معظمها لا تحمل صفة العمومية بل هى بكل بساطة مؤسسات خاصة • ولقد تنبأ جرامشى كماركسى واع بهذا الاعتراض أن التفرقة بين العام والخاص هى تمييز متضمن فى اطار التشريع البورجوازى ويعمل بها حيث يمارس هذا التشريع « سلطاته » •

أما فى مجال الدولة فهى خارج هذا التشريع لان الدولة « فوق القضاء » : الدولة ، التى هى دولة الطبقة السائدة فهى لا عامة ولا خاصة بل هى شرط لكل تفرقة بين العام والخاص •

ولنطبق الآن ذلك على الاجهزة الايديولوجية للدولة فسنجد انه لا يهمنا كثيرا اذا كانت المؤسسات التى تحققها هى عامة أو خاصة ، المهم هو دورها •

فهناك مؤسسات خاصة تؤدى دورها على اكمل وجه كاجهزة ايديولوجية للدولة ويكفى لاثبات ذلك التحليل الاكثر دقة لاى من هذه الاجهزة •

ولنأتى لما هو أهم وهو ما يفرق بين الاجهزة الأيديولوجية للدولة وجهاز الدولة (القمعى) : هذا التباين الاساسى وهو ان الجهاز القمعى للدولة يدور بالعنف اما الاجهزة الايديولوجية للدولة فهى تدور بالايديولوجية بامكاننا أن نحدد أكثر تصحيحا لهذا التباين ، أن نقول ان فى الواقع كل جهاز للدولة سواء كان قمعيا أو ايديلوجيا يدور بالعنف والايديولوجية فى آن واحد ولكن مع فارق هام جدا يمنع من الخلط بين الاجهزة الايديولوجية للدولة وجهاز الدولة (القمعى) • ذلك لأن جهاز الدولة (القمعى) يعمل لمصلحته بشكل ترجيحى ضخم للعنف بما فى ذلك العنف البدنى مع العمل بالايديولوجية بشكل ثانوى • (ليس هناك جهاز قمعى خالص) • على سبيل المثال : الجيش والشرطة يعملان بالايديولوجية من اجل ان يضمنا على السواء : تنسانقهما الداخلى واعادة انتاجهما عن طريق « القيم » التى يبثونها •

بنفس الشكل ولكن بالعكس نقول نفس الشىء عن الاجهزة الايديولوجية للدولة انها من أجل مصلحتها تعمل أو تدور عن طريق ترجيح

ضخم للايديولوجية مع استخدام العنف بشكل ثانوى وفى اقل الحدود وبشكل مخفف ومستتر بل ورمزى • (ليس هناك جهاز ايديولوجى خالص) • هكذا المدرسة والكنائس « تقيم » عن طريق مناهج ملائمة عقوبات ، استثناءات اختبارات ، الخ ••• ليس فقط لموظفيها بل لرعاياها ايضا • وهكذا الاسرة •• وكذلك جهاز الدولة الايديولوجى الثقافتى (الرقابة كمثال واحد نذكره) الخ هل يلزمنا أن نذكر أن هذا التعريف « بالوظيفة » الثنائية (بالشكل الترجيحى والشكل الثانوى) للقمع والايديولوجية سواء بالنسبة لجهاز الدولة (القمعى) أو الاجهزة الايديولوجية للدولة مما يسمح لنا بأن نفهم أنه هناك دائما تشابك لنسيج من التركيبات فى غاية الرهافة ، ظاهر أو ضمنى ، بين دور جهاز الدولة (القمعى) ودور الاجهزة الايديولوجية للدولة ؟ والحياة اليومية تعطينا أمثلة لا حصر لها ، توجب علينا أن ندرسها بالتفصيل لنتخطى هذه الملاحظة العابرة البسيطة •

هذه الملاحظة تهدينا لنفهم ما يشكل وحدة هذا الجسم الذى يبدو متفرقا للاجهزة الايديولوجية للدولة • فاذا كانت الاجهزة الايديولوجية للدولة تعمل بشكل ترجيحى ضخم للايديولوجية فان ما يوحد هذا التنوع هو نفسه هذا الاسلوب الذى تنتهجه فى تأدية عملها بحيث أنها تحرص على ان تكون الأيديولوجية التى تعمل أو تدور بها هذه الاجهزة موحدة بالرغم من تنوعها وتناقضاتها ، تحت الايديولوجية السائدة التى هى ايديولوجية « الطبقة السائدة » •

اذا أردنا أن نعتبر أنه من الناحية المبدئية « الطبقة السائدة » هى التى تتولى سلطة الدولة (بشكل صريح أو فى اكثر الاحيان عن طريق ائتلافات طبقية أو اقسام من طبقات) وتملك بالتالى جهاز الدولة (القمعى) يمكننا ان نسلم (او نقبل) ان نفس الطبقة السائدة تكون هى الفاعلة فى الاجهزة الايديولوجية للدولة بقدر ما تكون الايديولوجية السائدة محققة خلال الاجهزة الايديولوجية للدولة بشكل نهائى على الرغم حتى من تناقضاتها • طبعا هناك اختلاف كبير بين التصرف عن طريق القوانين والقرارات فى الجهاز (القمعى) للدولة وبين التصرف عن طريق الايديولوجية السائدة فى الاجهزة الايديولوجية للدولة • ويجب علينا ان نتعمق فى تفاصيل هذا الاختلاف ، الا ان كل هذا لن يخفى واقع تماثل عميق ، وحسب علمنا انه ليست هناك اية طبقة يمكنها ان تستولى على السلطة بشكل ثابت دون ان تمارس فى نفس الوقت هيمنتها على وفى الاجهزة الايديولوجية للدولة • ولنذكر كمثال ودليل واحد : الهاجس الذى كان يشغل لينين من اقامة ثورة فى الجهاز

الايديولوجى المدرسى للدولة حتى تتمكن البروليتاريا السوفيتية ، والتى كانت مسيطرة حينذاك على سلطة الدولة ، من ضمان مستقبل ديكتاتورية البروليتاريا والانتقال للاشتراكية (٧) •

هذه الملاحظة الاخيرة تساعدنا على فهم ان الاجهزة الايديولوجية للدولة يمكن ان تكون ليس فقط هدف رهان صراع الطبقات بل ايضا موقعه وفى كثير من الاحيان موقع اشكال محتدمة من صراع الطبقات •

الطبقة (أو ائتلاف الطبقات) التى هى فى السلطة لا تسن القانون بسهولة فى الاجهزة الايديولوجية للدولة كما تفعل فى جهاز الدولة (القمعى) ولا يرجع ذلك فقط الى ان الطبقات السائدة قديما يمكنها ان تحتفظ طويلا بمكانتها القوية فى الاجهزة الايديولوجية ولكن ايضا لان مقاومة الطبقات المطحونة المستغلة يمكنها ان تجد الوسيلة والفرصة لتعبر عن نفسها فيها اما عن طريق استخدام التناقضات الموجودة فى هذه الاجهزة أو عن طريق حصولها بالصراع على مراكز نضال (٨) •

---

(٧) فى ١٩٣٧ كتبت كروبسكايا فى نص مثير (الطريق الذى عبرت) قصة جهود لينين اليائسة لما اعتبرته فشله •

(٨) ما قيل هنا بشكل موجز من صراع الطبقات فى الاجهزة الايديولوجية للدولة لا ينهى بالطبع مسالة الصراع الطبقى .

من اجل التطرق لهذه المسالة يجب أن نضع فى اعتبارنا مبدأين :

المبدأ الأول صاغه ماركس فى مقدمة « المساهمة » : « عندما ينظر الى هذه الانقلابات (ثورة اجتماعية) يجب التمييز بين الانقلاب المادى — الذى يمكن تقييمه بشكل علمى دقيق — لشروط الانتاج الاقتصادية والأشكال التشريعية ، السياسية ، الدينية ، الفنية أو الفلسفية التى يعى بها البشر هذا الصراع ويمضون به حتى النهاية » . الصراع الطبقى اذن يعبر عن نفسه ويمارس فى اشكال ايديولوجية ، اذن ايضا فى الأشكال الايديولوجية للأجهزة الايديولوجية للدولة . الا أن صراع الطبقات يتجاوز بكثير هذه الاشكال ولانه يتجاوزها فان صراع الطبقات المستغلة يمكن ايضا أن يمارس فى اشكال الأجهزة الايديولوجية للدولة وبالتالى ان يقلب سلاح الايديولوجية المستخدم ضده الى سلاح ضد الطبقات التى فى السلطة .

وهذا طبقا للمبدأ الثانى : يتجاوز الصراع الطبقى اجهزة الدولة الأيديولوجية لان جذوره لا تكمن فى الايديولوجية بل فى البنية التحتية وعلاقات الانتاج التى هى علاقات استغلال كما انها تشكل اساس علاقات الطبقات .

واذا كانت الأطروحة التى قدمناها لا اساس من الصحة ، نستطيع ان نؤكد النظرية الماركسية الكلاسيكية للدولة ، باضافة الدقة على أحد نقاطها • ولنقل اننا يجب ان نفرق بين سلطة الدولة من جانب (من المستولى عليها •••) وجهازالدولةمن جانب آخر • لكننا سنضيف ان جهاز الدولة يشمل هيكلين : هيكل المؤسسات التى تمثل الجهاز القمعي للدولة من جهة ومن جهة أخرى هيكل المؤسسات التى تمثل الاجهزة الايديولوجية للدولة •

تبعا لذلك فاننا بالضرورة سنطرح السؤال التالى :

ما هو بالضبط حجم دور الاجهزة الايديولوجية للدولة ؟ من أين تأتى اهميتها ؟

وبمعنى آخر : ما الذى تمثله « وظيفة » هذه الاجهزة الايديولوجية للدولة والتى لا تؤدى وظيفتها بالقمع ولكن بالايديولوجية ؟

حول اعادة انتاج علاقات الانتاج

نأتى هنا لاجابة السؤال الذى طرحناه فى بداية موضوعنا الا وهو :

كيف نضمن اعادة انتاج علاقات الانتاج ؟

اننا نضمن ذلك فى جزء كبير منه (٩) عن طريق البنية الفوقية القضائية ـ السياسية والايديولوجية • ولكن بما اننا قررنا انه من الضرورى ان نتعدى هذه اللغة الوصفية فاننا سنقول : انها مضمونة فى جزء كبير منها (٩) عن طريق ممارسة سلطة الدولة من خلال اجهزة الدولة ، الجهاز القمعى من جهة والاجهزة الايديولوجية للدولة من جهة اخرى •

ولنضع فى اعتبارنا اذن ماقلناه سابقا من خلال هذه النقاط الثلاث الجامعة :

١ ـ جميع اجهزة الدولة تؤدى وظيفتها على السواء بالقمع وبالايديولوجية مع فارق ان الجهاز القمعى للدولة يؤدى وظيفته بترجيح للقمع فى حين ان الاجهزة الايديولوجية للدولة تؤدى وظيفتها بترجيح للايديولوجية •

---

(٩) فى جزء كبير منه « لان اعادة الانتاج علاقات الانتاج تأتى عن طريق مادية عملية الانتاج وعملية التداول arculation لكننا يجب الا ننسى أن العلاقات الأيديولوجية لها وجود مباشر فى هذه العمليات •

٢ ـ فى حين ان الجهاز القمعى للدولة يمثل وحدة متكاملة اعضائها المختلفة متمركزة تحت وحدة آمرة الا وهى سياسة صراع الطبقات التى يطبقها المثلون السياسيون للطبقات السائدة المالكة لسلطة الدولة • الاجهزة الايديولوجية للدولة متعددة ومستقلة عن بعضها بل انها يمكن ايضا ان تكون حقلا موضوعيا لتناقضات معبرة باشكال احيانا تكون محدودة واحيانا اخرى تكون واسعة ، عن تاثيرات الصدام بين صراع الطبقات الرأسمالية وصراع الطبقات البروليتارية وكذلك اشكالهم الثانوية •

٣ ـ فى حين ان وحدة الجهاز القمعى للدولة يحققها تنظيمها المتمركز الموحد تحت ادارة ممثلى الطبقات الحاكمة الذين يمارسون سياسة صراع الطبقات للطبقات الحاكمة ، نجد ان وحدة الاجهزة المختلفة الايديولوجية للدولة تتحقق فى اغلب الاحيان فى اشكال متناقضة عن طريق الايديولوجية السائدة التى هى ايديولوجية الطبقة السائدة •

على ضوء هذه المواصفات يمكننا اذن ان نعرف اعادة انتاج علاقات الانتاج (١٠) وفق نوع من « تقسيم العمل » •

وظيفة الجهاز القمعى للدولة تتمثل اساسا فى انه جهاز قمعى يضمن عن طريق القوة (البدنية أو غيرها) الشروط السياسية اللازمة لاعادة انتاج علاقات الانتاج والتى هى فى النهاية علاقات استغلالية •

ولا يشارك فقط جهاز الدولة بنصيب كبير فى اعادة انتاج نفسه (حيث توجد فى الدولة الرأسمالية سلالات من رجال السياسة • سلالات من العسكريين ، الخ ••) ولكنه يضمن ايضا عن طريق القمع (بدءا من القوة البدنية العنيفة الى ابسط الاوامر والمحظورات الادارية والرقابة العلنية او الخفية) الشروط السياسية لممارسات الاجهزة الايديولوجية للدولة • وهما اللذان يضمنان ، بنصيب كبير ، اعادة انتاج علاقات الانتاج تحت درع الجهاز القمعى للدولة • وهنا يلعب ، بشكل قوى ، دور الايديولوجية السائدة ، ايديولوجية الطبقة السائدة المسيطرة على سلطة الدولة • والايديولوجية السائدة هى التى تضمن « التجانس » (القبيح الوجه احيانا) بين الجهاز القمعى للدولة واجهزته الايديولوجية وبين الاجهزة الايديولوجية المختلفة للدولة •

---

(١٠) بالنسبة لما يخص اعادة الانتاج الذى يشارك فيه الجهاز التبعى للدولة والاجهزة الايديولوجية للدولة .

يقودنا هذا التعدد فى الأجهزة الايديولوجية للدولة على أساس دورها الموحد والمشترك فى اعادة انتاج علاقات الانتاج ، الى الفرضية التالية : لقد ذكرنا أنه فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية المعاصرة هناك عدد مرتفع نسبيا من الأجهزة الايدلوجية للدولة : الجهاز المدرسى ، للدينى ، الأسرى ، السياسى ، النقابى ، الاعلامى ، الثقافى وغيرها من الاجهزة الايديولوجية ٠

وبما أنه فى التشكيلات الاجتماعية الخاصة بنمط الانتاج (المعروف أو المتعارف عليه بالاقطاعى) فاننا نستنتج أنه على الرغم من وجود جهاز قمعى وحيد للدولة ومن الناحية الشكلية مشابه ، ليس فقط منذ الملكية المطلقة ولكنه أيضا منذ أوائل الدولة القديمة المعروفة ، لما نعرفه الآن ، الا أن عدد الاجهزة الايديولوجية للدولة كان أقل وكياناتها المستقلة كانت مختلفة ٠ اننا نستنتج على سبيل المثال أنه فى العصور الوسطى كانت للكنيسة (جهاز الدولة الايديولوجى الدينى) عدد من الوظائف تؤديها اليوم أجهزة أيديولوجية للدولة عديدة ومتفرقة وجديدة بالنسبة للماضى الذى نحن بصدد ذكره ، وبخاصة وظائف تعليمية وثقافية ، الى جانب الكنيسة كان هناك الجهاز الايديولوجى للدولة الاسرى والذى كان له دور ذو أهمية و وزن كبير دون أى مقياس مع دورها فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية ، ولم تكن الكنيسة والاسرة ، رغم المظاهر العامة ، الأجهزة الأيديولوجية الوحيدة للدولة ، كان هناك أيضا جهاز أيديولوجى سياسى للدولة (« الفئات العامة » ، البرلمان ، الانقسامات الطائفية والأحلاف السياسية ، أسلاف الأحزاب السياسية الحديثة وكل النظام السياسى للمقاطعات الحرة التى سبقت ظهور المدن فى فرنسا ، ثم المدن) ٠ كما كان هناك أيضا جهاز أيديولوجى « ما قبل النقابى » ، اذا كان بامكاننا أن نستخدم هذا المصطلح السابق لزمنه لنطلقه على الاتحادات القوية « الأخوية » للتجار ، رجال المال ، الحرفيين ، الخ ، فى العصور الوسطى ٠ النشر والاعلام عرفا تقديم لا جدال فيه وكذلك العروض التى سبقت المسرح الحديث فى أوربا وكانت فى البداية أجزاء مكملة للكنيسة ثم استقلت بالتدريج عنها ٠ الا أنه فى الفترة التاريخية السابقة على الرأسمالية والتى نحن بصدد فحص خطوطها العريضة فانه من المؤكد أنه كان هناك جهاز أيديولوجى للدولة سائد وهو الكنيسة ، والذى تركزت فيه ليس فقط الوظائف الدينية بل أيضا التعليمية وجزء لا بأس به من الوظائف الاعلامية والثقافية ٠

اذا كان كل الصراع الايديولوجى فى القرن ١٦ الى ق ١٨ ومنذ أول هزه لحركة الاصلاح ، تركزت فى الصراع ضد الكنيسة والدين فانه لم يكن

محض صدفة ولكنه نبع من الوضع السائد للجهاز الايديولوجي للدولة الديني ٠

لم يكن هدف ونتيجة الثورة الفرنسية الاساسى أن تنتقل قبل كل شيء سلطة الدولة من حوزة الأرستقراطية الاقطاعية الى حوزة البورجوازية الرأسمالية - التجارية وتحطم جزئيا جهاز الدولة القمعى القديم وتستبدل به جهازا جديدا (مثال : الجيش القومى الشعبى) بل كان الهدف أيضا التصدى للجهاز الايديولوجي للدولة رقم (١) أى الكنيسة ٠ ومن هنا أتى التأليف المدنى لرجال الدين ، مصادرة ممتلكات الكنيسة وخلق أجهزة أيديولوجية للدولة جديدة لتحل محل الجهاز الايديولوجي للدولة الديني فى دوره المسيطر ٠ من الطبيعى أن الاشياء لم تتم من تلقاء نفسها بدليل « المعاهدة الدينية بين البابا والحكومة » Le Concordat و « الردة الملكية» la Restauration والصراع الطبقى الطويل بين الارستقراطية المالكة للأراضى والبورجوازية الصناعية على مجرى كل القرن التاسع عشر من أجل ارساء الهيمنة البورجوازية على الوظائف التى كانت تقوم بها الكنيسة فيما مضى : عن طريق المدرسة قبل كل شيء ٠ ويمكننا أن نقول أن البورجوازية اعتمدت على الجهاز الايديولوجي السياسى الجديد للدولة ، الديمقراطى - البرلمانى القائم فى السنوات الاولى من الثورة والذى تم تجديده بعد ذلك عقب صراعات حادة طويلة لعدة شهور فى ١٨٤٨ وطوال عشرات السنوات بعد سقوط الامبراطورية الثانية من أجل ضمان ليس فقط سيطرتها السياسية بل وسيطرتها الايديولوجية اللازمة لأعادة انتاج علاقات الانتاج الرأسمالية ٠

ولذلك سوف نجازف ونقدم الاطروحة التالية : **اعتقد أن الجهاز الأيديولوجي للدولة الذى احتل وضعا سائدا فى التشكيلات الرأسمالية الناضجة عند انتهاء الصراع الطبقى السياسى والايديولوجي العنيف ضد الجهاز الايديولوجي للدولة السائد سابقا ، هو الجهاز الايديولوجي المدرسى ٠**

هذه الأطروحة يمكن أن تبدو مفارقة ، اذا كان حقيقيا أنه فى الاعتقاد العام ، أى فى التمثيل الايديولوجي الذى حرصت البورجوازية أن تتمثله وتقدمه للطبقات التى تستغلها ، كانما الجهاز الايديولوجي للدولة السائد فى التشكيلات الاجتماعية الرأسمالية ليس هو المدرسة بل الجهاز الايديولوجي السياسى للدولة بمعنى نظام الديمقراطية البرلمانية المصحوب بالانتخاب العام (أو التصويت العام) وصراعات الاحزاب ٠

الا أن التاريخ ، حتى القريب منه ، يوضح أن البورجوازية تمكنت ويمكنها جيدا أن ترضى بالاجهزة الايديولوجية السياسية للدولة المختلفة للديمقراطية البرلمانية : الامبراطورية الاولى أو الثانية ، الملكية الدستورية (لويس الثامن عشر ، شارل العاشر) ، الملكية البريطانية (لويس فيليب)، الديمقراطية الرئاسية (ديجول) فى فرنسا على سبيل المثال • أما فى انجلترا فالأمور أكثر وضوحا كانت الثورة بشكل خاص ناجحة من وجهة نظر البورجوازية ، على عكس الثورة الفرنسية حيث قبلت البورجوازية نتيجة لحماقة صغار النبلاء ، أن تعتلى السلطة عن طريق انتفاضات « الأيام الثورية » للفلاحين والرعاع المشهورة فى ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، مما كلفها الكثير ، أما البورجوازية الانجليزية فهى استطاعت أن تتآلف مع الارستقراطية و « تتقاسم » معها سلطة الدولة واستخدام جهاز الدولة لفترة طويلة (السلام السائد بين جميع أولو العزم من الطبقات السائدة!)

فى ألمانيا الأمور تبدو أكثر وضوحا بما انه تحت ستار جيش وشرطة الجهاز الايديولوجى السياسى للدولة وبتوجيه من افراده ، دخلت البورجوازية الامبريالية (ورمزها « بيسمارك ») فى التاريخ • من قبل أن تخترق جمهورية « ويمر » وتلجأ (أو تحتمى بـ) للنازية •

اذن فلدينا من الاسباب القوية لنعتقد أن وراء ألاعيب الجهاز الأيديولوجى السائد للدولة والذى كان هو فى الواجهة ، فان الجهاز الأيديولوجى للدولة التى احتل المقام الأول لدى البورجوازية بمعنى أنه كان الجهاز السائد هو الجهاز المدرسى والذى احتل فى الواقع مكان الجهاز الأيديولوجى للدولة السائد قديما فى وظائفه أي الكنيسة ، بل ويمكننا أن نضيف أن الثنائى « المدرسة ــ الأسرة » احتل مكان الثنائى « الكنيسة ــ الأسرة » •

لماذا يمثل الجهاز المدرسى ، الجهاز الايديولوجى للدولة السائد فى التشكيلات الاجتماعية الراسمالية وكيف يؤدى وظيفته ؟

سنكتفى فى اللحظة الراهنة بأن نقدم التالى :

١ ــ جميع الاجهزة الايديولوجية للدولة ، أيا كانت تؤدى لنفس النتيجة : اعادة انتاج علاقات الانتاج بمعنى العلاقات الاستغلالية الرأسمالية •

٢ ــ كل منها يؤدى الى هذه النتيجة الوحيدة بطريقته الخاصة ، الجهاز السياسى عن طريق اخضاع الافراد للايديولوجية السياسية للدولة، الايديولوجية « الديمقراطية » « غير المباشر » (برلمانية) أو « مباشرة »

(استفتائية أو فاشية) • الجهـاز الاعلامى عن طريق اشباع المواطنين من خلال الصحافة ، الراديو ، التليفزيون ، بجرعات يومية من القـومية (الوطنية) ، التعصب ، التحررية ، الخلقية ، الخ • وكذلك بالنسبة للجهاز الثقـافى (دور الرياضة فى التعصب يأتى فى المقـام الأول) الخ ، الجهـاز الدينى عن طريق التذكير فى الخطب والوعظ والاحتفـالات الاخرى الكبـرى فى الميـلاد والزواج والوفـاة بأن الانسان ليس سـوى رماد الا اذا أحب أخوته فى الانسانية) لدرجة أن يمد خده الآخـر لمن صـفعه • الجهــاز الأسرى •• الخ •

٣ ـ هذه النغمة الواحـدة تعكرها أحيانا أصوات ناشزة متناقضة ، أصوات الطبقـات السائدة قديما وأصوات البروليتاريا ومنظماتها • هذه النغمة الأيديولوجية للطبقـة السائدة حاليا تتضمن الموضوعات الكبـرى من انسانية أجدادنـا العظـام الذين من قبل المسـيحية أقاموا المعجـزة الاغريقيـة ثم قبـل المسيحية عظمـة روما المدينة الأبديـة وغيرهـا من موضوعات المصـلحة الخاصـة والعـامة ، الخ ••• القوميـة ، الخلقيـة والاقتصادية •

٤ ـ الا انه فى هذه النغمة هناك جهـاز أيديولوجى للدولة يلعب الدور السائد بالرغم من أنـا لا نعيره أبدا أى التفـات لأن صوته خافت للغـاية ، انهـا المدرسة ، فهى تاخذ الاطفـال من جميع الطبقـات الاجتماعية منـذ الحضانة ، ومنذ الحضانة عن طريق الاساليب الحديثة والقديمة أيضا فانها تلقنهم خلال سنوات هى السنوات التى يكون فيهـا الطفل أكثر استعدادا للتأثر ، محصورا بين جهـاز الدولة الأسرى وجهـاز الدولة المدرسى ، تلقنهم مهارات مغلفـة بالايديولوجية السائدة (الفرنسية ، الحساب ، التـاريخ الطبيعى ، العلوم ، الأدب) أو بكل بساطة الايديولوجية السائدة فى شكلها الخـام (أخـلاق ، تربية مدنية ، فلسفية) وفى أواخر الاعدادية تقريبـا يتخلف (يسقط) عدد كبير من الأطفـال ، يفشل « فى الانتاج » : انهـم العمـال أو الفـلاحين الصغار • جزء آخر من شباب المدارس يكمل تعليمـه بقـدر استطاعته ولكنه يتعثر فى منتصف الطريق ويتقلد وظائف الكوادر الصغيرة والمتوسطة ، الموظفون الصغـار والمتوسطون ، البورجـوازيون الصـغار بشكل عام • جزء آخر يتمكن من الوصول الى القمم اما ليسقطوا فى النصف ـ بطـالة الفكرية واما ليشكلوا ، الى جانب « مثقفى العـامل الجمـاعى » ، رجال الاستغلال (رأسماليين ، اداريين) ، رجال القمـع (الجندى ، رجال الشرطة ، السياسيون ، الاداريون) ومحترفى الايديولوجية (كهنة من كـافة الاشكال ومعظمهم « علمانيون » ارتـدوا الى الايمان) •

كل مجموعة تسقط فى الطريق هى مزودة عمليـا بالايديولوجية المناسبة للدور الذى يجب أن تقـوم به فى المجتمع الطبقى : وظيفة المسـتغل (ذو الضمير الوظيفى ، ذو الأخـلاق ، الوطنى ، القومى ، ومشكل جيدا بحيث يكون لا سياسى) ، دور الرجل الاستغلالى (يعرف كيف يأمر ويتكلم مع العمـال : « العـلاقات الانسانية ») ، رجـال القمع (يعرف كيف يأمر ويطـاع دون مناقشة أو معرفة قيادة الغوغاء ببلاغة القادة السياسيين) أو محترفوا الأيديولوجية (معرفة معاملة الضمائر بالاحترام بمعنى الاحتقار ، الابتزاز ، الديماجوجية (أو الغوغائية) المناسبين المكيفين على نغمسـات الأخـلاق ، الفضيلة ، السمو ، القومية ، دور فرنسا فى العالم ، الخ) ٠

بالطبع هنـاك عدد من الفضائل المتعارضة (تواضع ، خضوع ، رضوخ من جهة ، وقاحة ، احتقـار ، عجرفة ، ثقة ، تكبر بمعنى الحـديث المتحذلق والبراعة) يمكن أيضـا تعلمهـا من خـلال الأسرة ، الكنيسـة ، الجيش (التجنيد) ، فى الكتب العظيمة (المتفق على عظمتها) ، فى الأفـلام وحتى فى ملاعب الكرة ٠

ولكن ليس هنـاك أى جهـاز ايديولوجى للدولة يتوافر لديه لأعوام عدة مستمعين اجبـاريا (ومجانا ، وهذا اقل ما فى الأمر ٠٠) ٥ أيام أو ٦ أيـام فى الأسبوع ، بمقـابل ٨ ساعات فى اليـوم ، لجميـع أطفـال التشكيل الاجتماعى الرأسمالى ، الا انه عن طريق تعلـم بعض المهـارات المغلفة بالتلقين الكثيف لأيديولوجية الطبقـة السائدة ، يتم اعادة انتاج علاقـات انتـاج تشكيل اجتماعى رأسـمالى ، أى لعـلاقات المسـتغل بالاستغلالى والاستغلالى للمستغل ٠ الآليـات المنتجة لهذه النتيجة الحيوية للنظـام الرأسمالى هى بالطبع مستترة ومغطـاة بايديولوجية عن المدرسـة سـائدة على مستوى العـالم ، بما أنها أحد الاشكال الاساسية للايديولوجية البورجوازية السائدة : أيديولوجية تقـدم المدرسة كمحيط محايد ، خال من الأيديولوجية (ما دامت ٠٠ علمانية) أو من ارباب الضمائر المحترمين وحرية الأطفـال التى هى مكفولة لهم (بكل ثقـة) من أهلهم (الذين هم أيضـا أحرار ، بمعنى أصحاب أطفالهم !) ويجعلونهم يتوصلون للحرية ، للأخلاق ، لمسئولية البالغين عن طريق اعطائهم المثل ، المعـارف ، الأدب وفضائله « المحررة » ٠

ان الاعتذار ينبغى أن يوجه للمعلمين الذين وسط الظروف المروعـة يحاولون الانقـلاب ضد الايديولوجية وضد النظـام وضد الممارسات التى يدورون فى رحاها ، عن طريق بعض الأسلحة التى يمـكن أن يجدوها فى

التساريخ والمعرفة التى يدرسونها • انهم شبه أبطال ، ولكنهم قليلون جدا ومعظمهم ليس عنده حتى بدايات الشك فى « العمل » الذى يرغمه النظام (الذى يتجاوزهم ويسحقهم) على تأديته بل والادهى على التفانى فى تأديته بكل ضمير واخلاص فى المحافظة واذكاء هذا التمثيل الايديولوجى للمدرسة (بالمناهج الجديدة العظيمة !) الذى يجعل اليوم المدرسة شيئا طبيعيا ولازما وضروريا بل وحتى الى حد اعتباره احسانا لمعاصرينا أكثر مما كانت الكنيسة بالنسبة لأجدادنا منذ عدة قرون ، طبيعية وضرورية وكريمة (معطاءة) وفى الواقع فان الكنيسة حلت محلها اليوم المدرسة فى وظيفتها كجهاز أيديولوجى سائد للدولة • وتتقاسم الاسرة معها هذا الدور كما كان الحال أيضا مع الكنيسة فيما مضى • من هنا يمكننا أن نؤكد أن الأزمة ، التى لا نظير لعمقها ، والتى تزعزع - على مستوى العالم - النظام المدرسى فى كثير من الدول والمرتبطة فى كثير من الاحيان بأزمة (كان « البيان » قد أشار اليها) تزعزع النظام الأسرى ، تتخذ معنى سياسيا اذا اعتبرنا أن المدرسة (والثنائى المدرسة - الأسرة) تتشكل للجهاز الأيديولوجى السائد للدولة ، جهازا يلعب دورا حاسما فى تكرار انتاج علاقات الانتاج لنمط انتاج يهدد وجوده صراع الطبقات العالمى •

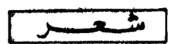
اقرأ فى العدد القادم

قصص :

يوسف أبو رية - أحمد زغلول الشيطى - فخرى لبيب - عاطف سليمان - فوزى عبد المجيد شلبى - عبد العزيز مشرى - محمد المريسى

---

* الجزء الثانى فى العدد القادم .



أغنية جنائزية

– من أربع شبابيك –
لفصول السنة الجديدة

« الى الشاعر ابراهيم عبد الفتاح »

صلاح الراوى

فاتحـة :

يا رب لو بايـدك
يا رب لو بايـد حـد
حوش عنى هـذا الوجع
يا رب حوشه أو تزيده سهم
هذا الوجع والهـم
اللى مصر برغمى وبرغمك
يدخلنى ما بين الهزار والجـد ،
وف عيـــدك
بيـدخل المواعيـد قصادى اللحـد

١ ـ للصيف :

بيروت

الهنـــاك بيقترب
والهنــا بيغترب
والجمر يتحلب
والفجـر يتغلب
ونا وأنتى ضلين هنــا ٠٠
وهناك ٠٠ يمامه بجناحين خشب

* * *

الهنـــاك بيقترب ويختفى
والهنــا بيغترب نحل حفى
والجمر يتحلب ف قصعة العينين
والفجر يتغلب ف المرة مرتين
ونا وانتى ضلين هنا مقرفصين ٠٠
وهنـــاك ٠٠ يمامة بجناحين خشب وطين

* * *

الهنـــاك بيتولد
والهنــا بيتجلـد
والجمـر يتعبـد
والفجـــر يتجبـد

ونا وانتى خطين باهتين هنـا ..
وهنـاك .. حمامة فى حبلين مسـد

❋ ❋ ❋

الهناك بيتولد ف الريح
والهنـا بيتجلد يلين
والجمر يتعبـد يطيح
والفجـر يتجبـد حزين
ونا وانتى خطين باهتين هنا مصلبين ..
وهناك .. حمامة فى حبلين مسد مضلعين

❋ ❋ ❋

الهنـاك .. هنا بيرتمى
والهنـا .. هنـاك عمى
والجمر فى تجـاهلك
والفجـر سياف الملك
ونا وانتى لا بنت وولد
ولا زهر تين للصبح نتوهب
وتغيبى من هنـاك
ومن هنـا أغيب
وتعبرى الافـلاك
وتبتدى الشروق
وتبرقى
وقلبى داخل المغيب

٢ ـ للخريف

اللازم والمتعـدى

(الى أكياد خاطر قرية دخلت
التاريخ ولم يدخلها التاريخ)

ف الساعة اللى قبـل غسل جثتى
مدت أيديهـا فوق سرير محبتى
لفتنى ف « الكـلام » اللى انكتب هنـا ... ك
و ف« الكـلام » اللى انكتب هنـا

و ف « الكلام » اللى انكتب هنا ـ هناك
و ف « الكلام » اللى انكتب هناك ـ هنا
دفتنى بالقبــل
صحتنى سكتة الفنــا
من سكتة الفنــا
وكنت وقتهــا
اللى ف جثتى واحـد ما هوش انا
وقمت أضمها
وقف ف سكتى
كسوف محبتى وغسل جثتى
« والحبل ف الشباك »

* * *

ف اللحظــة اللى قبل ساعة الكفــن
غنت لى غوة المعاتبة
نخت على فروعى الميتة
سحابة ميتة
وبحمرة الشفايف والخدود
اتلون الكفن
فرد الكفن قلوعى
ماتت لحظــة رجوعى
« والحبل ف الشباك »
ف الثانية اللى قبل ساعة النزول
سبقوها للجبل
سبقوها ع الخيــول
عساكر المغــول
وهمــا بيدفنونى
غنت لى غنوة العــلالى
عرايس الفصــول
غنولها غنوة النزول
« والحبل فى الشباك »

* * *

ف ساعة الحســاب
وهما بيسالونى عن كتابى

ضيعت أنـا الجواب
رجعم بيـا الجوارى
مشونى ف الحوارى
والدم ف الكفوف
والحنة ع الدفوف
نخيت فى حضن أمى
لقيتنى ع الصليب
« والحبل ف الشباك »

٣ ـ للشمتا

شكة الدبوس

مزخـوم بجرح ..
قالقنى انه صغير
منى ما يستاهل اقوم على حيلى
واشوفه من فين مبتدى ولفين
بيمـد ، واللى فيه ، من حد بوصة ولا من دفين
وقالقنى انه لا يتنسى
ولا اظنه يتكسى مع تلتميت طلمه وغروب للشمس
يا جرح يا تغيب تختفى .. يا تبان
يا جرح يا تكشف حدودك فالتمس لك طبيب
يا تستحى وتطيب
واترك علامة لو تحب
أو اللى غزك خفت يوم يسالك
عن سر تركك للـحرك
ولا مصمم يا شرك
تظـل منصوب فى جرون الحب
اترك خيالك فى المانة يهوش العصافير
لو تلمحك من نفسها ما تطير
خـد منى كيلتين « آه » و « أخ »
وارحل وسيب علامات تدل عليك
علمت ف الصحرا وصمنا لك
ومشيت على الميـه شهدنا لك

كبرنا ، سبحنا ودبحنالك
قربت م الأبواب فتحنا لك
وسالت ع الأسرار وبحنا لك

* * *

يا جرح يا منصان
ومحتمى ف القلة والنقصان
ف الملح انا مبلول
لا بدمى ولا مغسول
وانت بنص لسان
لا اخرس تريح ودان
ولا عفى بتقـول

* * *

ملخوم بجرح محنـدق
ع القـد لو قسنا الجروح بالوزن
فارش بضله وغله حصو الخندق
نحيـل ف سمك الفتيل
ناعم ف قشر البنـدق
ومتشح بالحسن

* * *

يا جرح ياز مخطوط
انا بين ايديك مضموم
لا معـافى ولا محموم
هل سنى من سنك
يا شكة الدبوس
انت اللى بان منـك
ولا لبعيـد مغروس
كلك كـدا ف سنك
ولا مداك مدسوس
ساكن كدا ف كنك
ولا ف خطو السوس
راسم طريق زنك

ولا بجنون ما تحوس
من غير حدود وانك
لو طلت لحظـة تدوس
يا جرح يا مبلوط
يا جرح يا مضغوط
حباية غربانة م المفروط
ولا انت اول حبـه ف الملضوم

* * *

محكوم بجرح صغير
محكوم بجرح يادوب
بينى وبين التـوب
لا يوم نزف ولا تك
لا احتاج دوا ولا حك
ف ايـد الطبيب مقطوب
من دفتره مشطوب
وف قلقى ماله ذنوب
لكنه موصول بالحشا لا شك
لانى لو غنيت وشوشنى وقالى : توب
ولو اقتربت من الهنـا يحوشنى
يقول : مكتوب .. لا يتغير

* * *

ملزوم بجرح صغير
بين السكون والهبوب
لا ادانى فرصـة أنساه
ولا سابنى اسمى معـاه
وعايزنى استناه
يبـان عليه « اتسير »
واغسل رباطه واغير
وبعـدها يتدير
ويتمـدل
ويجينى بالمقلوب
يا جرح يا صغير يا فخ
امتى ف ضل الكن ما تطير يا فرخ

وتبان نتاية ام دكر.
ولا ما بين لاتنين
ويبقى ليك ملمح ، حدود للمسكة
وكف عن تجاهلك :
انه لكل وجود ـ حتى الجروح ـ سكه
وما دمت فى ايديك الزعيق والهمس
ليك سكنة الآمن ورعش المس
فيك نسمة الضلة وحر الدمس
وما دمت بتغـادر غلاف الفقس
وفيك جلد ع البحلقة ف الشمس
فلتستجيب للمس
ويبقى ليك بكرة ، ونهارده ، وامس
كشح بجناحيك العوين ف العين واعمس عمس
لعل هذى العين اذا تعمى
تتخيلك ، تلقى طريق ف الضلمة وتشوفك
اتر او رخ

* * *

يا جرح يا صغير يا قلقنى
من مركب الجرحى انت دالقنى وجى معاى
لا لحـالى تاركنى
ولا نصل سارقنى
لا رفيق مشاركنى
ولا مرتحل دايب ف لون الشاى
لا مكتفى بخـوفك وطالقنى
ولا فيك نفس يملا خروم النـاى

* * *

٤ ـ الربيع

جثة

جثـه
جميلة لسنــه
كانت فى يوم بدن جميـل

بيقطف الورق من الشجر
ويرسمه منديل
يصر فيه الفاكهة
التوت مع الليمون
والخوخ اذا لم يستوى على الغصون
بيستوى بلمسه
ويخش طعم الجنزبيل
وف الجنينة كان تكعيبة العنب
تشم ريحة البزاز وهى جاية خلسة
يجرى العنب ويتعصر ويدخل القزاز
ويقلق النبيت على شفايف غيرها تشربه
وف الجنينة كان عصفور
بينتظرها كل يوم
اذا ما جتش ينقر الحجر بغل
كل الجذوع منقرة لانها غابت ف يوم
وان جت فبجناحه الرقيق يخلخل الهوا
ويدى كل ورقة في الجنينة صوصوة
ويلعبوا سوا
ويزقق القمر
حبة عسل
ولما ييجى الصبح تانى يوم
كل الجنينة تعرف انه جاى من البحيرة بعد ما اغتسل
وف الجنينة كان فانوس وحيد
كانه برتقانة طارحة فى غير الاوان
كان الفانوس
لحظة ما تدخل الجنينة يبتسم ، ويروح لها
وكان يحس أن كفها طبطب عليه
وف الجنينة كان قرنفله
م الفجر تصحى ترقب الممر
اول ما تعبره
تشب تلمس شعرها
ساعات يا دوب تطول وتلمسه
وكثير تحله تطلقه
يبوح لها بالف سر

وف ركن م الجنينة كان بعيد
بنات بنص عين
يادوب بيستمع غنا قدمها ع الحصى
كانه من حنانه مسمه
لكنه كان بيحس بهجة الشجر
ويشم ريحة امتزاجها بالنسيم
وظل ينتظرها ميت صباح تمر يمته
وف يوم ف حلمه جاها واشتكى
وتانى يوم بتسال الكافور على مكانه دلها
وميلت عليه
غنالها ·· جاوبته
وفتحت عنيه
وف الجنينة كان حصان
بيدوب من الصهيل اذا ،
مرت ولم تمسح بخده خدها
وضهره كان مناه لو تهمزه يطير
يدخل بها رمانه ماسكاها يمامة ف يدها
وف الجنينة كان رمانه فاتحة قلبها
مرتبة حباتها فى هيئة سرير على قدها
وعاملة قشرها حرير
ولما طال عليها الانتظار
غرامها شقها
ولسه حباتها على هيئة سرير
وريد ف ايد بياع ضرير
وف الجنينة كان جدول نحيل
للنور سجد سنه
واستعطفه تبل فى مية كفوفه رجلها
وف ضهر صيف
مدت قدمها سكرت المياه
والجدول ألى حاضن البريق
ظاظا ف ضل خوفه لم يطيق
فضل يديق ، يديق ، يديق
وبات حريق
عرجون بلح ناشف على الطريق وغاب

وللجنينة الف باب وباب
ومن عنيها غابو باب ف باب
وكل باب
مشنوق ف حلقه شاب
وهى ف السرير
جثـه
جميلة لســـه
واتشقق البـدن
وجنبها حارس بليـد
بيلم فى جرنان قديم جديد
اربع حفانه دود
ودودة نزلت من عنيها ع المخـدة
وقبل ما النسيم يهس هسه
او يلاعب الستارة
اتسلقت بخفـة للشباك
وعبت الهوا فى سخرها
وخشت الجنينة
وف الجنينة كان عنب
وكان فانوس
وف الجنينة كان قرنفله
وكان حصـان
وف الجنينة كان عصفور يلاعب الهوا
ويلقط المحبـوب
وكل يوم يزقق القمر عسـل
وينزل البحيرة يغتسـل
وف الجنينة كان نبات بألف نص عين
بيلمح الدودة ولودة
تدخله ودوده
يبتسـم

قصة قصيرة

الأخوال يزورونا فجراً

بيومى قنديل

(١)

وورب باب الحجرة بهدوء صافٍ كرقرقة البراءة · وقف « حازم » أزاء عتمة تطفو على انفاس النوم · راح يفرك جفنيه بكلوتى يديه الصغيرتين · تفزت نجمة وامضة من عينه اليسرى : امه واقفة فى صمت غامض مثلما تقف فى بعض الاحيان فى وسط الصالة وذراعاها معقودتان على صدرها الكبير الذى لم يفقد قدرته ـ بعد ـ على اشعاع ذلك الدفء / الحنان فى انحناء الذاكرة الغضة · ارتطم باب حجرة الجلوس فى صدغ الحائط مفتوحا · استأنف « حازم » فرك جفنيه اللذين يغالبانه ويغالبهما · قفزت نجمة لامعة من عينه اليمنى لمح كومة من الكتب السمكية الاغلفة من تلك التى يحقن والده انفه فيها بين الحين والآخر · زادت ، فجأة ، كومة الكتب كتابا آخر سقط على حافته فانفتحت صفحاته وظهرت بوضوح اطراف صورة ملونة لابد وانها جميلة · عاود « حازم » فرك جفنيه · تسلل الحذر الى يديه · توقفتا · استيقظ سلطان النوم · أخذت سيطرته تسرح فى سائر الاطراف · سقطت رأس « حازم » نحو صدره كثمرة يثقلها النضج · عوى باب حجرة الجلوس · هز « حازم » رأسه كى ينفض عنها شيئا · خطا والده فى سمته الشامخ ، مثلما يخطو فى ذلك السمت دائما ، فيلقى فى القلب عندئذ ، قطرة من الخوف وبحرا ·من الامان · ولكن ملامحه جامدة ، هذه المرة ·· مثلما تكون فى بعض الاحيان · توقف الوالد كشجرة دائمة الظل والاخضرار · سقط كتاب آخر على كومة الكتب · قفزت نجمتان من عينى « حازم » : بدا كل شىء واضحا الآن · يدان معاونتان تقذفان الكتب

من السندرة التى تطل « الحمام » الى الصالة . نعم . نعم السندرة ضيقة وعالية وتحتاج الى السلم النقالى الثقيل والصالة واسعة وقريبة ولا تحتاج الى ذلك السلم . وربما يبدأ الوالد فى نقل هذه الكتب من الصالة الى ... الى أى مكان آخر فى الشقة وتساعده الام وعندئذ نندفع انا واخواتى ننقل معهما تلك الكتب الجميلة التى يحبها الوالد كما يحبنى وزيادة . وها قد اصبح الصباح بانواره الضعيفة التى نساعدها ـ دائما ـ بمصباح الصالة الكبير . وصار عليه قبل ان يشبع نوما ان يغسل يديه ووجهه دون ان يعاونه أحد ، فلقد أصبح رجلا كبيرا يطول الحوض والصنبور وحده ، حتى دون مساعدة كرسى الحمام . سقط كتاب آخر . قفز الرجل صاحب اليدين اللتين كانتا تقذفان الكتب من السندرة العالية . اتجه فى خطوات واسعة الى حجرة المكتب التى يقضى فيها الوالد معظم وقته . عاد الرجل فى مشية مطمئنة وفى يده رزمة من الاوراق البيضاء . وفى يده الاخرى تلك الآلة التى ينقر عليها الوالد بين الحين والآخر . وضع الرجل ما معه بجوار كومة الكتب . غمغم الرجل بضع كلمات نحو الوالد . اختفى الوالد فى حجرة النوم . عاد الرجل بحرية الاهل الى حجرة المكتب مرة اخرى خرج ممسكا كتابا صغيرا بحجم الكف . اخذ ينقر بهذا الكتاب الصغير دون سائر الكتب ، كفه الممدود امامه ويهز راسه الضخم . اما الام فكانت واقفة لا تزال فى ذلك الصمت الغامض . خرج الوالد من حجرة النوم وهو يزرر آخر ازرار ملابس الخروج التى ارتداها سريعا . توقف الرجل فى اقصى الصالة امام كومة الكتب والاشياء الاخرى . نبش زاوية فمه بسبابته اليمنى . سقطت عينا « حازم » لأول مرة ، على الرجل فى تمامه ، قامته المديدة وكتفيه العريضين ووجهه المسطيل وشنبه الكث . اندفع « حازم » نحوه من فوره ، بين نعاسه وصحوه ، مادا يده اليمنى مبسوطة ، مشدودة مهياة للمصافحة ، وهو يفرك جفنه بيده اليسرى وفى وجهه تتفتح ابتسامة كوردة شفافة تتفتق بالسرور ، وبين شفتيه يتكور سؤال يتفجر بالفرح الطازج .

ـ انت جيت يا خالى ؟

(٢)

أرنا كل منا الاملخر . سحبت نفسى من مجال الدفء الذى استشعره بجوار زوجتى . عبرت الصالة . دخلت المطبخ . توقفت امام الثلاجة . هل هذه هى الملعونة التى ربطتنى فى « جمعية » عشرين شهرا كاملة ؟ آه كم خفضت صوتى مرة وزينت لى الابتسام فى وجوه بغيضة الى نفسى مرات بل وحببت الى الضحك عاليا لنكات سخيفة : تلفت فيما حولى ابحث عن

القلة الفخار القديمة · ها هى تقف فى خفة ورشاقة تكاد معهما ان تطير الى فمى · ارتويت مثلما كنت ارتوى فى سنى عمرى الاولى · فتحت الشباك بدا الفجر قادما نحوى كسهل مجدب تؤرقه شرارة العشب · رفعت عينى : ضحك لى القمر بينما توارت النجوم فى استحياء باسم · بدت لى تلك النخلة البعيدة فى تمايلها الأنيق كشابة مفعمة بالحيوية تقف فى انفه وكبرياء على شاطىء مسحور وقد لفلفت شعورها ، وكورت ذراعيها حول ثمار صدرها وبلح شفتيها · قفلت الشباك فى تان واضح · استدرت اعود الى الصالة · وجدت كومة من الكتب · حانت منى نظرة الى يسارى فاذا بمكتبة فخمة مثل التى اراها فى بيوت الطبقة الراقية · أخذت ارص الكتب فى ارفف مصنفة « مسرح » ، « روايات » ، « قصص قصيرة » ، « شعر » ، « لغات » ، « دراسات » · استغرق الامر منى لحظات بسيطة · حودت على حجرة الاطفال فاذا بهم نائمون كيفما اتفق على اللحاف · واذا « حازم » ، اصغر اشقائه مشندلا كعادته على المخدة · انحنيت محاذرا ان يستيقظوا · سحبت اللحاف · فردته عليهم مرة اخرى · عدلت « حازم » · خرجت من الحجرة · اتجهت الى « الحمام » · قرطت الحنفية ؛ توقف ذلك التنقيط الذى يثقب نسيج الاعصاب · عدت الى الصالة لاكتشف ان الكنبة / الاستديو تحتاج الى وضع جديد · حاولت معها حتى اعطيتها اياه · رفعت لوحة الديك المشغول بالكانافاه قليلا · عدت الى حجرة النوم · كانت زوجتى نائمة ، يبعث جسمها ونسا اكثر مما يبعث دفءا فى تحولها المستمر من حبيبة لى الى ام لى وللاطفال · حاذرت كيلا اوقظها · انسللت متمددا تحت الغطاء · دق اذنى صوت فتى :

ــ مية تمام ·

تبعه صوت فتى آخر :

ــ مية وواحد تمام ·

ابتعد العد عنى ، لكننى كنت قد ادركت اين اكون · فتحت عينى · نظرت · مليا الى ذلك الشباك الغريب الذى يمتد مستطيلا تحت حافة السقف مباشرة بقضبانه الحديدية الراسية الغليظة ، وجاء خلاله صوت عساكر الحراسة · تذكرت انه كان لزاما علينا ــ رغم شهر طوبة القارص ان نتركه مفتوحا ــ هكذا ــ ايثارا لزميلنا مدرس الثانوى ذى الرئة · لكننا حقا ادفانا كل منا الآخر ··· ، انا واسفلت العنبر · لمت بطانية الغطاء · وضعتها بين رأسى ولسعة الحائط البارد · فردت اطراف بطانية الفرش تحتى · دعك جارى جفنيه · رفع رأسه · سأل من فوره :

ـ الساعة كام دا الوقت ؟

فرك زميل من الصف الآخر عينيه . تساءل ضاحكا ردا على السؤال :

ـ ايه وراك مواعيد ولا ايه ؟

حسر جاد جارى بطانية الغطاء عن رأسه . لاحت ابتسامة ودودة فى وجهة الأسمر المـائل للخضرة .

(٣)

خرجت عبر الباب الحديدى الموارب دائما الذى يقف بجوار البوابة الحديدية الضخمة المغلقة باستمرار . وقفت استنشق الهواء الجديد . حانت منى لفة الى الوراء نحو المبنى الشاهق بشبابيكه الهندسية المتعددة كعش العنكبوت . وجدتنى لا ازال واقعا فى ظله . تحركت عدة خطوات بعيدا . فاجأتنى الشوارع واذهلنى الذين يسيرون . بدا لى ان هذه الشـوارع لم تقع عينى عليها قبل هذه اللحظة ، وان هؤلاء الذين يسيرون اناس اجانب عنى ، اكثر اجنبية من الاسكيمو . طاف بى احساس ان الشوارع تجاويف فى بطن معتم أو انفاق فى جبل مصمت . وشعرت أن البشر الذين يسيرون يشبهون بعضهم البعض . تحرك داخلى تعاطف جارف معهم ، اتراهم حزانى ام مهمومين أم مجهدين . وقفت اتفرس فيهم ، لم اصادف منهم الا ظهورهم التى اخذ يدب فيها ذلك التقوس الكئيب الذى يأتى قبل أوان الشيخوخة ، ولم اقابل منهم سوى اقفيتهم التى سقطت ، فى استطالة تشى بشىء ما بين الوهن والتسليم نحو صدورهم . راعنى انهم كلهم بعصـاة المطلم ، ماضون ، مولون ، منصرفون عنى . اليس بينهم من يعرفنى ؟ وكما لو كنت استيقظ من سبات عميق ايقنت ان أحدا منهم لا يعرفنى أو يريد ان يعرفنى . حط خاطر وامض فى رأسى ان انفجر فيهم صائحا :

ـ ازاى ما تعـــرفونيش ، وانـا ابنكم ، اللى خـــارج ... تو خارج ... ؟

لكن سؤالا عاقلا معقولا مثل هذا السؤال قد يقودنى رأسا الى مستشفى الامراض العقلية . وعند ذاك انسللت اسير بينهم وعينى عليهم اتشرب تطويحة اذرعتهم مع ارجلهم ، واطبقها على تطويحة ذراعى مع رجلى ثم اقارن بين هذه وتلك .

كيف يحدث الا يكون هناك صديق واحد ، فرد واحد ، بين كل هؤلاء الذين يسيرون ؟ لعلها محض صدفة . لو كنت فى الآن فى قريتى لاختلف الامر . لـماذا لا يفرجون عنى فى قريتى ولـماذا لا تأتى قريتى ؟ كم اود

لو اوقف حجر الطاحون الذى يمزق راسى · لكننى قد اكون فى قريتى غريبا كذلك بعد تغريبتى الطويلة الآن فى البنادر · لكنهم هناك يبتسمون حتى للغرباء · آه كم اود لو يتوقف هذا الطاحون ماذا يجدينى ان يعرفونى أو ينكرونى ؟ « ارميا » ماذا فعلوا معه ؟ لماذا يقفز نبى اجنبى باستمرار الى راسى : آه ذلك الحجر الهراس ·

مرت فى جسدى قشعريرة هائلة كزلزال · لو كان البرد لاحسست به فى الداخل ، ولكان الاحساس به اشد فى تلك الحجور الرطبة · « هذا الزحام لا أحد » حقا وها آنذا اضرب فى صحراء بشرية · انحرفت يسارا · دعانى كرسى خال فى زاوية « قهوتى » القديمة الى الجلوس · نفضت راسى صممت أن اسير واسير حتى يتعرفنى أحدهم · عطشى لابتسامة ودودة تتفتح فى عينين انسانيتين · جوعى لصديق يرد على عقلى اذ يتحدث معى لغتى التى تتوق الى الانعتاق · وفجأة وجدتنى فى حضنه تحت مطر قبلاته · رفعت عينى اليه · اغمضت جفنى أعصر ذاكرتى · سألنى فى ابتسام عريضة :

ـ انت ما انت ش عارفنى ؟

لم ارد ولم اهز رأسى بالنفى ولكنه مضى يتساءل :

ـ بقا انتا ش فاكرنى ؟

زررت جفنى المن نسيانى · قفز حاجباه الى اعلى :

ـ معقـــول ؟

اخذت تتجمع فى اعماقى عاصفة من الحنق وقفت امامه صامتا · لمعت اسنانه بين شفتيه :

ـ انا العقيد اللى خدتك وديتك ··· وديتك ··· هناك ·

• شعر •

العجوز والبحر

الى .. فؤاد حداد

ابراهيم عبد الفتاح

اذا اشتد برد الشتا ع الصبايا
تخيم عليهم بصحرك عبايا
ويبقى الحوار احتقان الحنايا
فتشعل حطب الانتظار بالقصايد
يدفينا شعرك تغنى
نغنى
فهل يفرح القدس بالعائدين
وكل النجوم اللى دبلت ضيا .. بالنهار
بيرفرف الشعر وعيونك زى طير مسجون
فتهدهده .. وتهدده
وتقربه .. وتبعده
وتقوله .. كن فيكون
الشعر سر الكون .. زاد المسافر والهوى وحبز الأحبة
وانت طفولة العشق وبلوغه ورجولته
وانت رجولة الشعر — ربانه وسفينته
وانت اللى دايما متجه للبحر بجاوبنى
سنارتك الموعودة هل ؟

ملت نجاة الصيد ومل
سمك البحار الطعم والاشتهاء عجز وقل
صارعت وجع الموج فكل
ورجعت حاضن شوكة السـمكة
تصعد بصارى المركبة ع التـل
يا متجـه للبحـر جاوبنى
وانت اللى قولك فى باقونه خل
يامين يرجع للشـجر ضله
ويفك طوقنا عن حلوقنا نحس
حولت عينك باتجـاه الشمس
بصيت لها .. بصت
عاندتها .. عانـدت
حميت عليك ــ قسـيت .. كابرت
وطلقت سهمك فى عينيها جرحتها
سـال دمها .. بكيت .. ضحكت
لا مرة قـدرت تهزمك
أو تكسر الرمش العفى
وانت اللى قبلك مرة واحدة بس
بصـلها وخفى
قلبك حفى
جوه الشوارع والأزقة الضـيقة
تسرق فى ساعة فجر لحظات اللقا
فى يمينك السيف الدهب
راكب على حصان من دهب
من عـالم الحواديت
نقرت ع التوابيت
تنده على خيول النعاس
قبلن يحاصرها النحاس
تنده .. يدوى فى الفضا صوتك
لكنها بتنعس وتتواكل
وان صحصحت .. بتدس راسها فى العلف تاكل
تنعس وتتواكل
وصهيلها مهما يتحد كالهمس
يا متجه للشمس جاوبنى

مهركك بركك من وحل ايامنا
والـلا الرفاقه كرهتها فرحلت ؟ !
حولت عينك باتجـاء الصمت
وطلقت طيرك بعد عمر سجون
بابك تقفلته بوجه هـذا الكون
وسرحت فى دنيا السكون .. وتركتنا
الليـل مقرفص فى العيـون
والقمر .. واقف على باب حينـا
مش لاقى سكة للدخول
تخرج بنـات الحى للحور بنشدوا
ويدقوا غطيان الحلل .. ويعددوا
« سيبوا قمرنا لا الليـالى تطـول
يامين ينـور لينـا ليـل بكره
يامين يرجـع للغنـا صوته
مين السنه دى يسـحر الفقـرا
يوهب خلوعه للولاد فوانيس » ؟!!

في العـدد القـادم

ملف خاص عن

الحركة الأدبيه فى سوهاج

حوار مع الناقد الأدبى

إبراهيم فتحى

حــول الواقعية الاشتراكية والبنيوية ونوعية الفن

حوار : محمد فرج

المناضل التقدمى ابراهيم فتحى الكاتب والمترجم والناقد الأدبى واحد المعبرين بمبداية عالية عن منهج الواقعية الاشتراكية فى مصر ٠٠ والمتابع الجيد لمدارس وتيارات الحداثة وآخر تجلياتها فى مصر المعروفة « بالبنيوية » ، وله حضوره فى قلب الحياة الأدبية ٠٠ محاضرا فى منتدياتها وندواتها ، وناقدا لاصداراتها الابداعية الجديدة ٠٠ وتتسم آراءه النقدية ـ احيانا ـ بالقسوة ٠٠ ولكن ٠٠ النابعة من رغبة حقيقية لدفع المبدعين الى الأمام ، ومن دراية عميقة بنوعية الفن ودوره المعرفى ، وتتسم آراءه النظرية بالوضوح والصراحة فى مواجهة بعض المدارس والتيارات والرؤى النقدية المرتبطة بنظريات «الحداثة» الأوروبية ٠٠ حول الواقعية الاشتراكية والبنيوية ونوعية الفن ، حول المضمون والشكل والحساسية الجديدة والابداعات الأدبية المعاصرة ، كان الحوار الصريح مع أحد مفكرى الواقعية الاشتراكية فى مصر ـ الأستاذ / ابراهيم فتحى ٠

* تعامل الواقعية ـ والواقعية الاشتراكية خصوصاً ـ باعتبارها مدرسة سياسية فى المحل الاول ، تستخدم شيئا غريبا عنها هو الفن ، فتختزل المضمون الفنى الى مجرد المضمون السياسى ، كما ينظر اليها باعتبارها مدرسة شعارات ، وباعتبارها تصور مسطح الواقع باعتباره الواقع ٠٠ ما حقيقة هذه النظرة ٠٠ وما حقيقة هذه المدرسة ٠٠ وكيف تنظر الى المضمون الفنى ٠٠؟

*** طبعا ٠٠ ابعد الأشياء عن الواقعية هو هذا الفهم ، لأن الواقعية منذ قال بها « انجلز » نظرية لا تعنى بسطح الواقع ٠٠ ولها نوعية خاصة فى الفن ، فالمضمون الفنى فى الواقعية الاشتراكية ليس هو المضمون السياسى أو الاجتماعى أو الفلسفى أو السيكولوجى ، المضمون الفنى نوعى ، يتعلق بطاقات الانسان الجوهرية التى هى مشكلة المضمون الفنى ، أى مشكلة قوى وقدرات وطاقات الانسان الجوهرية ـ وهذه هى تعبيرات ماركس فى شبابه وتعبيراته فى رأس المال ـ الجزء الثالث اى فى قمة نضجه ـ فالمضمون فى الفن ليس هو التاكتيك السياسى لحزب متقدم ولا يستطيع الحزب السياسى ان يأخذ قرارا فيما يتعلق به ، بل هو مجال الحركة الفنية واكتشافاتها الفنية النوعية ، يوجد خطأ شائع يرى ان المضمون يأتى الى الفن من خارجه ، أو أن هناك موقفا ثوريا تتحدد ثوريته من خارج الفن ، هذا خطأ شائع ، فالثورية فى السياسة ليست هى الثورية فى الفن ، ولنأخذ البرجوازية كمثال ، هذه الطبقة تكون فى فترة صعودها طبقة ثورية ، ولكن فى نفس هذه الفترة تكون بعض الجوانب المتعلقة بالشخصية الانسانية ، بالعلاقات الجمعية وبتكامل طاقات الانسان ٠٠ تخلفا بالنسبة للعلاقات الفلاحية الموجودة فى المجتمع السابق ، كما ان الحزب السياسى ـ وحزب الطبقة العاملة ـ قد يضطر فى بعض المآزق السياسية للتحالف مع اجزاء من الامبريالية غير الفاشية ضد الفاشية مثلا ٠٠ هذا التاكتيك السياسى ليس ملزما للفنان فى كتابته الفنية ، فالمضمون الفنى ليس وصفة خط سياسى ولا نظرية اجتماعية ولا نظرية سيكولوجية ، كما أنه ليس المضمون الفردى الذاتى ٠٠ العواطف الشخصية أوالانفعالات الشخصية البحتة ، ان طاقات الانسان ليست على المستوى الفردى الشخصى الذاتى ، قوى الانسان هى نموذج اجتماعى سياسى معرفى ، وهو متناقض جدا ولا يسير فى خط مستقيم ، ومرحلة متقدمة لا تساوى ـ بالضرورة ـ طاقات متقدمة للانسان ٠

* ٠٠ لماذا ؟ ***

*** لأن نفس الفترات التى نتحدث عنها هى فترات استغلال الانسان للانسان ، ولا ينتقل فيها التقدم على طول الخط ، طبعا توجد نواح معينة من التقدم ٠٠ هذا هو رأس المهم فقط ، ولكن قدرة الانسان وطاقاته وابداعه واكتشافاته لا يمكن ان تتقابل بالكامل مع وجود فترة متقدمة ، وكذلك الفن المتقدم ٠٠ فالقول بوجود مرحلة متقدمة تساوى وجود فن متقدم على طول الخط تسوق

خاطىء ، ففى بعض الفترات كان الفن المتقدم ينشأ فى أوضاع رجعيــة .

*** تقـول بأن الثورية فى السياسة ليست هى الثورية فى الفن ، وأعتقد انك تتحدث عن خطـأ المعيار السياسى فى تحديد رجعية أو تقـدمية المضمون الفنى .. هل يمكن طرح أمثلة توضح هذه النقطة ؟**

** خذ مثـلا بعض المضامين السياسية الرجعية التى هى فنيـا متقدمة جدا ، أشهر مسرحية فى العـالم « أنتيجون » .. أنتيجـون من الناحية السياسية وقفت موقفا رجعيا ، موقف دفن أخيها ضــد الدولة ، موقف انتماء للعائلة ضد سلطة الدولة الناشئة ، صراع بين الولاء القبلى العائلى والولاء السياسى ، كان الولاء العائلى ولاء رجعيا ، والولاء للدولة متقدما من الناحية السياسية ، ولكن هذا الولاء للدولة ــ رغم تقدمه ــ يحوى بالنسبة لما قبله هزيمة للعلاقات الانسانية ، العائلة وروابط القربى وروابط الرحم بما فيها من جماعية وتآلف وحب ، هذا المضمون بالمعيار السياسى رجعى ، ولكنه مضمون فنى متقدم ، لانه ينظر الى تطور طاقات الانسان وقدراته وروابطه ليس فى مرحلة وحدها . و « اليوت » ايضا مثال واضح ، فاليوت كاتب فى مستواه الفردى السياسى رجعى على طول الخط ، لكن فى الفن ، لا يمكننـا أن نقـول : هذا فن رجعى من ناحية المضمون وتقـدمى من ناحية الشكل .. هذا كـلام خطـأ ، لأن المضمون الفنى عنـد « اليـوت » هو مضمون مجتمعات سابقة .. الطـابع الفـلاحى ــ الطابع السابق للرأسمالية من الجمـاعية والعـلاقات العضوية والارتباطات العميقـة بين البشر ، ورفض للطابع السلعى الجزئى المهشم للفرد عند الرأسمالية ، كل « الأرض الخراب » تنقد الانسانية لا من زاوية رأس المـال الاحتكـارى ولكن من زاويـة علاقات فلاحيــة اسـطورية تنتمى الطبقــة تركهـــا التـاريخ وراءها ، ولكن ما تزال قيمها الجماعية التى نفتهـا الرأسمالية فيما يجب استردادها ــ لا كما هى أو كما كانت ــ ولكن على مسـتوى أعلى ، والقصيدة طبعا ليس دورها الاسترداد على مستوى أعلى ، لكن الحنين فى عصر الرأسـمالية الى اســترداد علاقات فلاحيــة وارتبــاطات حطمتهـــا الفيتشية والعلاقات الرأسمالية ، تعبير عن مضمون تقـدمى للقصيدة ، فمن الخطـأ جدا أن نخلط بين المضمون الفنى الذى هو تركيب بالضرورة وبين الخط السياسى أو النظرية الاجتماعية أو الفلسفية « لينين » مثلا فى خطاباته « لجوركى » له خطـابه الشهير جدا الذى يقول فيه ، حتى أشـــد الفلسـفات مثالية يمكن أن تكون اساســا لفن رفيع ، وطبعا الكلام هنــا

عنـد مستوى الفنـان الفرد ، فلينين لا توجـد عنده أدنى رحمة تجـاه الفلسفات المثـالية ، وهو هنا لا يتكلم عن الفلسفة من زاوية هى خطأ أم صواب ، بل عن اتجاهات الفلسفات المثالية التى كانت فى فترات كثيرة تعكس أشواقا يوتوبية وأحلاما لم تتحقق ، وليس معنى ذلك أيضا أن الفلسفة المثالية بحد ذاتها تخلق فنـا رفيعا ، انما التناقضات الموجودة داخلها و « تولستوى » مثـلا فلسـفته مثالية مغرقة فى المثالية ، وموقفه من الثورة ، يدين أى ثورة ـ ومع ذلك اختـار « لينين » أن يقـول عنه ‥ مرآة الثورة ـ طبعا لا يقـول مرآة المجتمع ، ولا يقـول ـ كمـا يقـول البعض ـ أن الواقعية تعكس الواقع ، الواقعية تعكس الفصل الانسـانى ـ الاجتماعى فى تناقضاته وقواه الدافعة ، حيا « لينين » عند «تولستوى» ـ الرجعى فلسفة ـ سيكولوجيته الاجتماعية وتناقضاتها التى تعكس ما فى الواقع من تناقضات واعتبر هذا تقـدما فى الفن ‥ فالمضمون فى الفن نوعى لانه ليس موقفـا من خـارج الفن ثم يأتى التشـكيل ويجعله فنـا ‥ وكأن هناك ثنائية أن المضمون ليس فنا وان الشكل هو الفن ، أو أن المضمون متخلف والشكل متقـدم أو العكس ·

* **هذه الثنائية تحتـاج الى وقفة فالجـدل حولها لا ينتهى ‥**

** هذه الثنـائية سـائدة فى مصر حتى عند بعض دعاة الواقعية الاشتراكيـة حين يجرى الحـديث عن المضمون أو عن الدلالة والصيافة ، الدلالة أيضـا فنية ‥ الدلالة تعنى الفلسلفة الصحيحة أو الموقف الصحيح سياسيا ، الدلالة تعنى ارتباط كل هـذا ، الموقف السياسى ، الموقف السيكلوجى ، الموقف الاجتماعى ، الحسى ، البيولوجى ‥ الخ ، حيث لا يوجـد موضوع ممنوع على الفـن ، ولا توجـد مواد فنية ومواد غير فنية ، الفنـان يتناول كل الاشياء ، ولكن من زاويـة قوى الانسان وطاقاته المتناقضة ، وخلقها وتطويرها ودفعهـا الى الأمام ، لذلك فالحـديث عن دلالة أو مضمون وصياغة فنية بمعنى أن الدلالة من خـارج الفن والصياغة هى التى تعطى للفن فنيته غير صحيح ، وبينما يقول بعض دعاة الواقعية فى مصر أن الخصوصية الاولى للفن هى الصياغة ، يقـول آخرون بالموقف وتشـكيله ‥ بمعنى أن الموقف ثورى من خـارج الفن والتشكيل هو الذى يجعله فنـا ‥ هذه ثنـائية خاطئة تماما ‥ وليست لهـا اية علاقـة بالنظرية المـاركسية فى الفن ، حيث أن نوعية الفن فى المضـمون اولا ، وللشكل أهميته الشديدة لانه اكتشاف أيضا كالمضمون ، هذا

المضمون لا يأتي جاهزا ثم يضوغه الشكل ، فليس المضمون مضمونا ـ كما يقول هيجل ـ الا اذا تحول الى شكل ، وليس الشكل شكلا ـ عند هيجل وماركس ـ الا اذا تحول الى مضمون ‥ ولكن ما معنى هذا ؟ ناخذ ما يسمى حاليا بالاشكال الادبية ، الاغنية أو الملحمة مثلا ‥ الاغنية أو الملحمة لم تبدأ الا مضامين تشكلت وتجسدت ، الخطوات المتتابعة في البناء هي في الاصل مضامين مجسدة ‥ وهذه الخبرات جردها الشكل ونظمها وعمقها ‥ وتحولت هذه الخبرات في تفاعلها مع المضامين الجديدة لتنشيء اشكالها الجديدة ، لم يكن هناك كيانا اسمه الشكل وآخر اسمه المضمون ، ولا يوجد سائل نصبه في وعاء ، ولكن الشكل والمضمون ـ ايضا ـ يمكن أن ينفصلا وأن يتناقضا ‥ لماذا ؟ لأن الشكل أكثر محافظة والمضمون هو الذي يأتي باكتشافات جديدة ، وطوال التاريخ ، كانت الاشكال تتشيأ وتتحول الى قواعد جامدة ، ويصبح الخروج على هذه القواعد الفنية جريمة ، الوحدات الثلاث المشهورة في الدراما ـ مثلا ـ اصبحت قيدا خانقا ، وحتى الان نجد من يكلمنا عن نوعية القصة القصيرة او القصيدة بمنطق لا يجب أن تخرج عن هذه القواعد ، في المضمون الجديد تأتي التجارب الفنية ، الخصوصية الانفعالية المتعلقة بطرح أسئلة جديدة عن الموقف من العالم بمجمله كتجارب انسانية جديدة أسيرة الأشكال القديمة ، ولا يخلق الشكل الجديد للمضمون الجديد الا عبر معركة صراع في المضامين وفي الاشكال ، وحينما يعي المضمون نفسه ـ من الممكن أن يكتشف شكله الجديد .

*** انطلاقا من رفضك لقصر فنية الفن على شكله ، وربما انطلاقا من نفس رفض ثنائية الشكل والمضمون ، نجد رايك مخالفا للفكرة الاخرى ترى أن المضمون ثابت عبر العصور وان التجديد الفني والتحديث الادبي امر يخص الشكل وامكانيات تحديثه وتثويره ‥**

** هذه نقطة مهمة ‥ لانها تقوم على مفهوم محافظ يكاد يكون رجعيا حيث الانسان واحد في كل العصور ، هذا غير صحيح ، فالحديث عن الميتافيزيقا ، عن صفات انسانية ، او عن جوهر انساني مساو لنفسه طول التاريخ لا يترك شيئا للفن او للشعر ، ويجعل الشعر مجرد جهد زخرفي ، واذا قلنا ان المضمون ثابت فكاننا نسلب الفن أهم وظائفه ، الفن ليس ناقلا ولا ناسخا للتجارب ، الفن مكتشف ، ومبتدع ومخترع ، الفن موضوعه تكثيف وجدان البشر باكتشافاته هو ، فليس دون تقديم أمثلة ايضاحية لما اتى به

علم النفس أو الفلسفة أو التاريخ أو الاقتصاد قبل ذلك ، فللفن استقلاله الذاتي ، ولو كف عن أن يكون له دور « معرفي » لانتفت ضرورته وبالطبع لا أقصد بالمعرفي هنا ان يقدم لنا الفن وقائع أو قوانين جديدة ، أو أن يأتي بمفهومات فلسفية جديدة ، بل يسهم الفن في تغيير وصياغة الاسئلة الكبرى في كل عصر ، هذه الاسئلة التوليدية الكبرى يطرحها الفن وتكون سابقة للعلم ويأخذها العلم وتأخذها الفلسفة كمضمرات ، باعتبارها الافتراضات المسبقة الكبرى، كما يحيط الفن الافتراضات المطروحة في عصرها بالشك أو بالتأكيد ، يقدم أسئلة جديدة ، يناقش المشروع الانساني ، المسمى الانساني وجدواه وضرورته وهل هو عقيم أو ممكن ، هذه معرفة نوعية يقدمها الفن ، واذا كف الفن عن أن يكون معرفيا على أرضه الفنية ، بنوعيته الفنية ، لاصبح مجرد فرع من فروع الازياء.

*** تقدم بعض المدارس النقدية نفسها ـ كالبنيوية مثلا ـ باعتبارها اقرب للفن من الواقعية الاشتراكية . على اعتبار أن الواقعية تهتم بالمضمون ، وان هذه المدارس تهتم بفنية الفن المتمثلة في « الشكل » وفي التشكيل الفني ..**

** الماركسيون دائما يقولون ان الشكلية ضد الشكل ، مثلما ان الفردية البرجوازية ضد الفرد وقاتلة له ، ليست الشكلية اهتماما مفرطا بمشكلات الشكل ، لان الشكل ـ دائما ـ شكل لمضمون ما .. والشكل قد يتناقض مع مضمونه ويقيده ، وقد يكون أسبق من مضمونه ، وقد يكون ملائما له كما في الاعمال الممتازة ، وكيف نتحدث عن شكل جديد وعن شكل رديء ، اذا لم يكن امامنا إلا القواعد الشكلية ، هل ما يصلح لقصة « كالام فرتر » مثلا بهذا النوع من التجربة ، يصلح لرواية عن أجيال ؟ ما الذي يحدد الشكل هنا .. هل الشكل بحد ذاته .. هناك آلاف الاشكال طول التاريخ ، أي شكل نستخدمه .. او أي تركيبة من الاشكال اذا لم يكن هناك المضمون واكتشافات المضمون .. لا يمكن أن نقول أن التجربة مجرد ذريعة لاستخدام الشكل .. وعلى أي أساس يمكن نقد الشكل ؟ .. هل المسألة في الفن هي الشكل بحد ذاته ؟ في العمل الواحد لا نستطيع أن نتحدث عن الشكل على الإطلاق .. ولا يوجد الشكل اذا لم يكن تجسيدا لمضمون فني بالمعنى النوعي .. مثلا شكل الاغنية أو شكل الملحمة .. هل اذا نسينا أن هذه اغنية عاطفية وأن هذه ملحمة يمكن أن نتحدث عن الشكل على الاطلاق ، وهل كان من الممكن أن ينشأ شكل الرواية من النثر

الروائى لو لم تكن التجربة الفردية الخاصة قد جعلها التاريخ ممكنة واكتشفها الفن ، الفنانون هم أول من اكتشف الفرد فى حياته الخاصة ، قبل أن يكتشفها منظرو الاقتصاد والفلسفة ٠٠ الخ ٠٠ كذلك التجارب الفردية والنزعة الانسانية التى وضعت الانسان وقواه فى مقابل العالم الخفى وحياة الانسان وموته ٠٠ اكتشفها الفنانون قبل المنظرين واكتشفوا من خلالها الاشكال الجديدة المتحررة من قيود القرون الوسطى ، فى الرواية وفى الاشعار الخاصة بالشعراء المتجولين ، كانت هذه الاشكال احتياجات لاكتشافات فنية مضمونية جديدة ، وبالتالى الشكل خرافة اذا لم يكن شكلا لمضمون ، والمضمون خرافة وحده لانه مضمون متشكل ، والمضمون الذى لم يأخذ شكلا لم يصبح مضمونا فنيا بعد ٠٠ فالمضمون فى الفن دائما سينتهى الى شخصيات ، مواقف ، انفعالات تجارب حسية ، كل هذا يأتى من الواقع الخارجى له شكله الخاص ، والفن عمله تدمير الاشكال الاصلية القادمة من الواقع الخارجى ، لكى يخلقها فى شكلها الفنى بعلاقاتها الجديدة ٠

*** هل يوجد اسلوب فنى بعينه تحبذه الواقعية ٠٠ أو يمكن تسميته بالأسلوب الواقعى ؟ ٠٠**

** لا يوجد أسلوب اسمه الأسلوب الواقعى ٠٠ وان كان قد حدث خطأ عند كثير من منظرى الواقعية ـ أنهم خلطوا بين تصوير الحياة الواقعية بشكلها الواقعى كما هى ٠٠ بين أحد الاساليب وبين الواقعية ٠ ككل الواقعية ليست اسلوبا بعينه ، بل تعدد ضخم من الاساليب الحديثة ومن احياء الاساليب القديمة واستلهامها ، فالواقع ليس ما تراه العين المجردة فى التجربة اليومية ٠٠ أول شىء فى الواقعية ٠٠ أن الواقع متدرج ، وأن هناك تناقضا بين السطح والجوهر ، هما فى نفس الدائرة من الوجود لكنهما ليسا متطابقين ، وحين نرى العلاقات فى المجتمعات الراسمالية فى تمزقها وفى فيتشية السلع ، نجد ان السطح يحاول حجب علاقات الاستغلال الجوهرية ، علاقة الاستغلال الطبقية لا أجدها فى كل علاقة بيع وشراء مثلا ، ويخبر رائد الواقعية الاشتراكية ـ فى راس المال ـ عن علاقات الاستغلال بأنها ليست علاقات على السطح الظاهرى ، فهذا السطح يبدو كسلع تتبادل بالتساوى بما فيها قوة العمل ، اكتشاف العلاقات الواقعية للاستغلال ، وضع الفرد داخل الطبقة ، وضع الطبقة فى مواجهة طبقة أخرى ، لا يأتى نتيجة للادراك الحسى المباشر ، بل يتطلب الصراع والتحليل المجرد فى علم الاقتصاد ،

والمسألة اعقد فى الفن ، لان الفنان لا يستخدم الاداة الاحصائية ولا الميكروسكوب ، ولكنه يملك التحليل الفنى القائم على النماذج السابقة وعلى النتائج النهائية وعلى تجربة الناس اليومية ، وعلى محاولة تجريد هذا كمضمون فنى ، وكشكل أيضا ، فالشكل واقعى ٠٠ هناك نظرية خاطئة تماما تعتقد أن الشكل عبارة عن صندوق يأتى به الفنان من رأسه أو من بطنه ، الفنان يبتدع الشكل من الاشكال الموجودة فى الواقع ، فالعلاقات الواقعية هي التى تبدع الشكل ، عندما نقول مثلا أن الشكل مجرد بداية ووسط ونهاية والعلاقة السببية بينها ، فان هذا القالب المجرد هو عملية تجريد وتكثيف من الواقع ، خذ شكل القصيدة مثلا ، الشعر والرقص والعمل بدأوا معا ، موسيقى الشعر لم تبدأ مع اللغة ، بل بدات فى ايقاعات العمل وأغانى العمل ، وانتقلت للرقص فى المحصول ، فى الطقس ، فى الحرب ٠٠ الخ ، ان تجريد شكل القصيدة لكى تصبح لها ايقاعاتها الموسيقية المنتظمة ولها بناؤها بهذا الشكل عملية تاريخية ، وأسهم الفنان فى تجريدها وتجسيدها من الواقع ، وبالتالى ليس المضمون واقعيا والشكل والشكل من بطن الشاعر ، الشكل أيضا من الواقع وعملية موضوعية ، وبالتالى الاهتمام بالشكل هو عملية واقعية تفهم الواقع ٠

*** ولكن البنيوية تقدم نفسها فى مصر بأعتبارها الأجدر فى التعامل مع نوعية الفن ، والقادرة على تحليل النص الفنى والتعامل مع اللغة ٠٠**

** ٠٠ يوجد فهم غريب جدا للبنيوية فى مصر ، البنيوية لا تفرق بين تحليل النص الفنى وبين تحليل أغنية اعلانية فى التليفزيون ، اذ لا يوجد شىء أسمه نوعية الفن لدى البنيوية على الاطلاق ، البنيوية تدرس اللغة كظاهرة متزامنة نسقية ، لا تدرس الابداعات الفرديه الا بوصفها أمثلة من النسق أو النظام ، وبالتالى لا فرق لدى البنيوى ابتداء من « ليفى شتراوس » بين أسطورة أوديب عند « سوفوكليس » وأى تبدى من تبدياتها فى الشارع أو فى الحارة أو فى التليفزيون ، فليس لدى البنيويين أى نظرية عن نوعية الفن على الاطلاق ، ثم نأتى لمسألة اللغة ، اللغة عند الماركسيين هى الواقع المباشر للفكر ، هى الواقع المباشر للفكر بمعناه الواسع ، والفكر هنا ينسحب على الاحساسات والانفعالات وكافة قدرات الانسان العقلية والانفعالية والحسية ، وهنا يستحب أن نغير كلمة « اللغة » الى تعبير « الاداء اللغوى » أو الكلام ، لأن الماركسية تتعامل مع القدرة اللغوية او النسق اللغوى فى المعجم والاجرومية والصرف باعتباره ظاهرة « غير طبقية » ،

أما الأداء اللغوي أي اللغة بوصفها تجسيد وتوصيل للعلاقات الطبقية الموجودة في المجتمع ـ أو الكلام فيحمل دلالات طبقية بطبيعة الحال ، وخصوصا في الفن ، لذلك نحن لا نتعامل ـ كماركسيين ـ مع اللغة باعتبارها مسائل قاموسية ، أو مسائل تشريح جثة النص ، وأمثلة كثيرة من التحليل اللغوى التى نقابلها في مصر ، تقبل بنفس المنهج وعكسه ، فنلاحظ أن بعض القصائد يحللهـا بنيويون بنفس المنهج ليصلوا الى نتائج مختلفة جدا وفقا لأنواع التضادات الثنائية التي يستخدمونها ، ونجد أن البعض حلل رواية « ابراهيم اصلان ـ مالك الحزين » على اعتبار أنها تمثل ـ في المحل الاول ـ التضاد بين داخل / وخارج ، امبابة وخارجها ، نجد أن بنيويا آخر حللها في مكان آخر على محور النور / الظلام ، للعمى / الابصار ، فوصل الى نتائج مختلفة تماما ، لان التضادات الثنائية لدى البنيوية تشمل قائمة جاهزة وسطحية جدا ومجردة ، الليل / النهار ، البلل / الجفاف ، الخصب / الجدب ، كل هذه الاشياء خارجية ، وكل هذه الاشياء ليست تحليلا لغويا ، بل هي قصر وارغام للنص الادبى لكى يدخل في قوالب جاهزة ، كما أن ثنائيات البنيوية هذه ـ وخصوصا عند الدكتور جابر عصفور في دراساته الممتعة عن الدكتور طه حسين ـ نجد فيها طرفين متقابلين في المرايا المتجاورة ونجد كل طرف مساو للاخر ، بعكس الجدل الماركسى ففيه لا يقام توازنا ولا توازيا بين القطبين ، بل أحيانا يكون القطب غائبا لم ينم بعد ، لم يوجد بعد الا في مرحلة الامكان ، وبالتالى هناك فرق شديد بين المنهجين ورغم أن الدكتور جابر عصفور يستخدم كلمة الجدل ، الا أنه يستخدم تضادات ميكانيكية وآلية ، ولان البنيوية أحد فروع الوضعية ، فهى لاتضع أى امكانية كما هو كامن ، لما لم يوجد بعد ، لما سينمو في المستقبل ، وبالتالى نجد أن أكثر التحليل البنيوى عبارة عن جداول عرضية واعتباطية والافكار التى لها قيمة في تحليل البنيويين تأتى على الرغم من جداولهم الثنائية ، تأتى من استبصار يكون ـ في أغلب الاحوال ـ مستخلصا من نظريتنا نحن الاجتماعية ـ ، ثم يصاغ في هذه القوالب العجيبة .

* هل ثمة امثلة لذلك ؟

** اذكر أن أحد الدكاترة البنيويين شديدى الجدية ، حلل قصيدة لأمل دنقل .. أخذ يعظنا وعظا شديدا عن ضرورة ترك الانطباعات والتمسك بالمفهومات وبالعملية .. الخ ثم حلل القصيدة على محورى

التجاور / والنسق ، ثم اضطر لكي يجعل من تحليله تحليلا ادبيا الى اللجوء الى قاموسنا المسكن ليتكلم عن الحيوية وعن العدو وعن التجارب الانسانية ، وليس ذلك عودة منه الى الانطباعية بطبيعة الحال .. ولكنها التلفيقية ، وانا اتحدى أى زميل بنيوى أن يتماسك فى تحليله للقصيدة حتى النهاية ولا يقترض من قاموسنا ، قاموس الدلالات الحية الفنية .. والا .. فلان اى قصيدة أو رواية تحمل امكان لا متناهى للتحليل اللغوى .. فسيستحيل أن يتطابق تحليلان بنيويان لنفس العمل الفنى . وعموما فان مفهوم البنية نفسه مفهوم قديم يتعلق بالبنيوية القديمة ، نحن الان فى عصر ما بعد البنيوية ، وعصر ما يسمى بالتفكيك الذى يعتبر أن مفهوم البنية نفسه مفهوم جامد ، ولا يصلح للتحليل ، بعض البنيويين اللاحقين يسخرون من مفهوم البنية القديم ، وبالتالى انا لا أجد فى مصر ناقدا نستطيع أن نقول انه بنيوى متماسك نحن نجد خلطات ومجينا من مدارس مختلفة .

* نعود لمسألة التحليل اللغوى للنص الادبى :

** التحليل اللغوى للنصوص مشروع .. وله أهميته الشديدة .. ولكن طبعا هناك أوعية للنقد هناك الجريدة اليومية ، المجلة ، الندوة التى تستخدم اللسان لكى يخاطب الاذن ، كل هذه الاشياء لا تتسع لأى تحليل لغوى ، التحليل اللغوى هو دراسة مكتوبة متخصصة يكتبها متخصص لمتخصصين بالضرورة ، وبالتالى نطاقها ضيق .. ولكنها مشروعة تماما ومهمة تماما .. ولكن المشكلة ان من قاموا بتحليل النصوص تحليلا لغويا لم يقوموا باكثر من القيام بخطيئة كبرى ، فلم يقدموا دراسات فنية ، بل دراسات تعامل اللغة على اعتبار أن هناك قواعد ومعايير - مستقاة فى اغلب الاحوال من الشعر ومن الشعر التقليدى خاصة - وهناك محاولة دائمة لتعميم هذه النزعة الاسلوبية الضيقة لتصبح معيارا عاما مطلقا .

* ادوار الخراط - مثلا .. يحلل القصص بمنطق القصيدة ، ويرتكب خطيئة أن اللغة عنده هى لغته هو الخاصة ، رفعها الى المفهوم والى معيار مطلق ، هو يحب أنواعا معينة من الاستعارات والمجازات ، ويعتقد ان الطابع المجازى ، وأن الالتباس ألمجازى هو السمة التى لا سمة غيرها للفن ، طبعا الالتباسات المجازية لها دورها ولكنها ليست معيارا مطلقا ، أكثر ما يسمى بالنقد

الأسلوبى أو اللغـوى يرتكب هذه الخطيئة ، يعمم بعض المعـايير تعميمـا مطلقـا ٠٠ ولكن اللغة فى القصة القصيرة ليست هى اللغة فى الرواية ، ولا يوجـد شىء أسمه الرواية النقية ، هناك أشـكال مختلفة من الروايات ، ولا توجد معايير نهائية تجعلنـا نقول هذه هى الرواية الحسنة الوحيدة ، أو هذه هى شروط كتابتها ، وأكثر أنواع النقـد المعيـارى الذى نقـابله هذه الايام باسم الدراسـة الاسلوبية الشكلية يعتمد على قواعد جاهزة ، لا أحـد يعرف لمـاذا هى مطلقة ، ولم يثبتوا لنا أنها بديهيات ، هى ليست بديهيات ، المراحل ، لكنها تعامل على اعتبار ان هذا هو « الفن » بالالف واللام ، والناقد حينما ينطلق من مثل هذا الشكل المعيارى ، نجده يعلم الكاتب كيف كان يجب أن يكتب وفقا لقصة أو رواية منقوشة فى اللوح المحفوظ كمعيـار عام ، كل هذه الأضاحيك تستخدم فى مصر بمعنى تحليل النص ، انطلاقا من أن هناك أشكالا نهائية للفن ، وأن هنـاك معـايير مطلقـة ، رغم أن كل المعـايير مؤقتة ، طبقية ، وتاريخية ، ولكنهم يعممونها ويرفعونها سيفا ارهابيا يقتل الفن ويخنقه بأى اسم ٠٠ طبعا توجـد قوانين لتطور الاجناس الادبية ولارتباطها ولاخصابها المتبادل ، لكن لا يوجـد جدول بالمعايير المثـالية التى تستخدم باسم تحليل النص ٠

* كيف تنظر الواقعية للغة فى النص الأدبى اذن ؟

** الواقعية ليست لديها أدواتها الجـاهزة فى تحليـل كل ما يسـمى بالنصوص هكذا بلا تفرقة ، ولا تتحدث عن الملحمة والمسرحيـة والقصـيدة الغنائية والأغنية والقصـة القصيرة بوصـفها جميعا « شربة واحدة » اسمها النص ، كل هذا التعميم هو من قبيل التعمية ، توجد اللغة الدوائية ، وليس ذلك فحسب ، بل اللغـة الدوائية فى تطورها وفى تناقضات تطورها ، ولا يمكن أن نتحـدث عن مغايير لغوية فى تحليل الروايات ٠٠ خذ مثلا روايات « نجيب محفوظ » أو روايات « عبد الحليم عبـد الله » ، التحليل اللغوى هنا وهنـا لا يمكن ان يكون بالمعايير الشعرية كمعايير للامتياز أو الركاكة ، وكذلك « يحيى حقى » فى كتابته القصصية « وتيمور » أو بعض الادباء المعاصرين الجدد ٠٠ لا يمكن محاكمتهم بالمعايير الموحدة ٠٠ الحديث عن شىء اسمه التحليل اللغوى الموحد حتى للشكل الواحـد هو عند الواقعيين ضرب من المزاح ٠٠ اما المشكلة فهى لغة الجنس

الادبي ، أي جنس ادبي ، في اي بلد ، في اي مرحلة من تطوره ، هل هو جنس نقي ، أم هجين اختلط باجناس اخرى ، علاقته بالنسق الادبي باكمله في تطوره ، علاقته بالطبقات والافراد ، الموضوعات المحددة التي يتناولها ، لا توجد ملحمة لها نفس « التيمات» الخاصة بقصة قصيرة ، ولا توجد القصة القصيرة في شكل واحد طوال تطورها ، القصة المحكمة شديدة الاحكام ، القصة التي تستخدم الحكاية الشعبية وتناقضها ، القصة الفلسفية الميتافيزيقية ، القصة السيكلوجية المتعمقة في الاعماق ، كل هذه القصص ليس لها معيار لغوي واحد ، لكن هناك تعددية لغوية ، وتناقض بين المستويات المختلفة للاداء اللغوي ، ولكل ذلك دلالاته النفسية الاجتماعية وعلاقتها بتطور قوى الانسان أو بتجميدها ، اما محاولة ما يسميه « باختين » الواحدية اللغوية أو المركزية اللغوية فهو الهراوة الطبقية الوسمية التي تضرب رؤوس جميع الفنانين وهي تخفي البديهيات الطبقية والسلطة الاجتماعية ، على اعتبار أن هذا هو الادب كل الأدب ، مفهوم الادب هنا هو مفهوم مؤسسة قمعية ، ليس نوعيا ، بل ما الذي رأت الطبقة المثقفة الحاكمة انه الادب ، وليس ذلك نابعا من طبيعة مفترضة باطنة في اعمق اعماق الادب غاص اليها الناقد واستخرجها ، بل عبارة عن تلك التحيزات النفسية الفكرية الطبقية للطبقة الحاكمة ومثقفيها ..

*** ولكن البنيوية تقدم في مصر باعتبارها هي « الحداثة » التي تفتح الباب امام انطلاق الادب والفن والانسان ..**

** مذهب الحداثة هو المذهب السائد في جميع الجامعات الامبريالية الغربية اليوم ، في جميع أقسام الادب الانجليزي اليوم أصبحت البنيوية وما بعد البنيوية .. الخ هي السلطة ، لم تعد السلطة الآن ـ كما كانت الحال قبل ذلك ـ هي سوقية وطبيعية الطبقة الحاكمة في الغرب ، لم تعد الطبقة الحاكمة التي ربت زوق « ايزنهاور » حينما كان يكره الفن التجريدي ، الآن .. كل المعارض ، كل الكتب ، كل مدارس النقد الادبي في الغرب تبيع اشكالا مختلفة من « الحداثة » ، التليفزيون ، الصحافة النقدية الحاكمة ، الصفحات الادبية والملاحق الادبيـة الاكاديمية والصحفيـة المشهورة تقـدم انتصـار البنيوية وما بعد البنيوية وما بعد الفرويدية وما بعد « يونج » ، « الاب » مات والانسان مات ولم تبق الا العلامة ثم الان العلامة ـ ايضا ـ ماتت ، وبنية ماتت ، مدارس « الحانوتية » هذه تسير منذ اعلن « نيتشة » عن موت « الاب الذي في السموات » ، نجد طابورا من

الموتى ، البنيوية اعلنت موت الانســـان وحياة « العلامة » ..
البنيويون الذين قالوا ذلك اعلنوا بعد ذلك موت « العلامة » ..
طبعـا الاتجـاه واضـح .. فهذا خط معين له تماســكه الطبقى
الايديولوجى ، هذا خط ايديولوجى وليس « نوعية فنية » .. وهو
حاكم ، الآن لا تستطيع البرجوازية فى العالم ان تحكم بطريقتها
القديمة .. لتحيا الكنيسة ، ليحيا الواقع الذى يحكمه صـاحب
الجلالة الملك ، ولتحيا الاسرة والجيش والكنيسة ، لم تعد هذه
الشعارات حاكمة فى الادب ولا فى السياسة ، الشعارات الحاكمة
الآن تهدف الى تحطيم تماسك القوى المناهضة ، تهدف الى الغاء
أى منظور للمستقبل ، فنشهد أنواعا من العدمية ، والوحدة ،
والتشـكك واللاادريــة ، فلم تعــد الســلطة الآن تســتخدم فى
ايديولوجيتها شعارات القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ،
السلطة الآن فى « الحداثة » ، والحداثة الآن ـ كملوك الازياء فى
الملابس ـ تغير كل يوم فى الشكل ، ولكن كل هذه التجديدات
« الثورية » فى الشكل ليست الا تجاعيد جديدة على الوجه القديم
لتأكيده ، وراء كل هذه الصيحات « الثورية » حداثة البرجوازية
فى ازمتها ومأزقها ، فهذه الحداثة ليست حداثة الشعب والانسان
البسيط لتطوير وعيه واحساسه بالعالم ، نحن اذن امام نفس
الايديولوجية القديمة بازياء حديثـة ، وبالتالى ليس علينـا ان
نندهش فى مصر ، اذا رأينا ان الكثير جداً من الكتاب حسنى النية
ـ شديدى الوعى ـ يستوردون هذه الازياء الجامعية ، الآن اذا قلت
كلمة « واقعية » يضحكون منك ، فبعـد سلسلة « الموتى » التى
تحدثنا عنها ، يعلن ان المـاركسية تخطاها الزمن وكلها خطأ ،
الاشتراكية كلام فارغ ، اية محاولة للنظر الى الامام تدان بحكم
انها توتوبية أو خرافية ، كل اشكال التمرد خرافة ، فقط تفترض
شيئا واحدا ، ان تسخر من المستقبل .. ولكن كل المسلمة التى
لا يشك فيها احد هى ان الواقع رأسمالى ابدى ، لم يسخر احـد
من هذه الاطلاقية ، اما أى حديث عن « غد » خرافة واضحوكة ،
أى حديث عن ثورة عن شعب عن طبقة ، كل هذه الاشياء اعلن
التليفزيون واعلن « انصار الازياء » واعلن اساتذة الجامعة ورثة
« الكنيسة » انها أصبحت نظريات قديمة تم دحضها . تلك هى
نظريات البرجوازيات الحاكمة فى الغرب ، وهى المقـابل الادبى
لمرحلة الشركات عابرة القارات ، حيث يمكن اسـتخدام القنـاع

للزنجى ، التراث القديم مع التراث الحديث ٠٠ كلها بضاعة وكلها قابلة للتسويق ، ايديولوجية البرجوازية الصغيرة والتمرد ٠٠ كل هذا يوضع مما كبضاعة وسلع ترفيهية ، وكل هذا يتم تحييده ، ويتم نفس تناقضه مع الاوضاع الحاكمة ويدخل عملية البيع ، وفى هذه العملية يتم بيع تماثيل المسيح مع المدافع مع اسطوانات الفلكلور الشعبى مع آخر جنون الكترونى فى الموسيقى ، هذه هى طبيعة الرأسمالية فى هذا العصر ، طبيعة السوق الرأسمالى والسوق الادبى ايضا والسوق الجامعى ، النظريات الادبية ايضا هى جزء من سوق الاسطوانات ويجب الا نخجل من تبين ذلك ٠٠ لان هذا هو الواقع ، ولكن علينا ان نعيه ، فيما يسمى « بالعالمية » هنا مزيفة ٠٠ وعلينا ان نعرف حقيقة ما يسمى « بالحداثة » وان نفهمها جيدا والا ننساق ، لان الفنان المجدد الحقيقى ليس « عارضة ازياء » ٠

*** لكن على مستوى الابداع الادبى ، يمكننا ان نجد المبدعين – فى مواجهة واقع صعب – يعبرون عن هذا الواقع ، عن تمزقه وانهياره ، مستخدمين عناصر من التعبير كالعودة الى الذات ، الوحدة ، الاغتراب – الخ وفى اعتقادى ان لهذه العناصر دلالات مختلفة عن الاهداف الايديولوجية للسلع الادبية الغربية ٠٠**

** طبعـــا ٠٠ لان التمـــزق واقع لم يؤلفه الفن ، فسيطرة الطبقات الاستغلالية على حياتنا ادى الى الاغتراب والتمزق ٠٠ لكن الفرق يكمن فى ان تصور الاغتراب والتمزق – كما كان يقول لوكاتش – وبين ان يكون هو المبدأ الادبى الحاكم للتصوير ، ان تصور التمزق من أرض التمزق ، من ان التمزق ابدى ومطلق وطبيعة للعالم شىء ، وان تصوره كواقع توجد قوى تناهضه باعتباره شيئا مرفوضـا ، ليس كتقرر ليس كمبدأ اساس للفن ، لان كل المذاهب الحديثة – كما يرى ايضا لوكاتش – ناشئة عن نفس هذا الموضوع الذى تقوله ، الانفصال بين الزمن الذاتى والزمن الموضوعى ، فالفرد الحق بزمن لا يستطيع ان يعيه ، الذى هو زمن الانتاج الكبير ، زمن الازمة الاقتصادية ، زمن التناقضات على النطاق العالمى ، الاعداد للحرب ٠٠ الخ ، فى هذا الزمن ، التجربة الشخصية لا تصلح لان تكون النظارة التى تصور منها المؤسسة الراسمالية فى العالم الآن ، المؤسسـة الرأسمالية لا يمكن فهمها من واقع الخبرة الشخصية لعامل فى المصنع ، ولا يمكن فهم وتصوير المؤسسة العسكرية فى العالم من واقع التجربة

الشخصية للمجند فلان أو فلان مثل الجيوش القديمة ، ما يدور فى المجتمع وتناقضاته الايديولوجيــة لا يمكن التعبير عنهــا بلغــة التجربة الشخصية لاى فرد ، الآن وفى هذا العصر ـ وعلى العكس من العصور السابقة ـ لا يمكن فهم هذا الا على أساس التجريد والاحصاء والتحليل العميق جدا والترابط بين اجزاء مختلفة ، والفن بلغة التجربة والحس والوجدان ليس مؤهلا لان يقدم لنا تحليلا طبقيا للتناقضات فى العالم ، ولكنه مؤهل لان يقدم لنا طبيعــة التجربة اليوم وكيف نواجهها ، وبالتالى هذا يطرح تحديا امام الفن لكى يتواصل ، يوجد من تركوا الفن وقالوا انه لم يعد يصلح الا لتصوير تجارب فردية وشخصية مثل تجارب الغيبوبة والشبق الجنس ، باسم كثافة التجربة ، الآن ٠٠ اكثر الانتاج الادبى مرتبط بالجنس باسم التعامل مع الاشياء الحميمة والعميقة ٠٠ فهل هذا هو المنتظر من الفنان ٠٠ هذا وهم ، بل ان هذا هو أحد الطرق المقفلة امام الابداع ، الاجتماع والمستقبل والغد والامل فى الناس اشياء اصبحت عند كثير من المبدعين مفردة قديمة ، والمسالة ليس لها حلا سهلا بالطبع ، فتصوير تجربة انسان هذا العصر ، حساسية العصر ، الحساسية الحديثة الجديدة ليست وصفة ، بل عملية تحتاج لاكتشاف ٠

* **تعبير « الحساسية الجديدة » هذا يثير مشكلة ، اولا لغموضــه وعــدم تحدده ، وثانيا لانه اطلق على بعض الكتابات الجديدة مرتبطا بمفاهيم ورؤى اسلوبية ، حتى كاد ان يصبح هذا التعبير مرادفا للشكل الجديد ٠**

** دور الفن طوال التاريخ هو ان يكتشف لنا « الحساسية الجديدة » ، لاننا لا نجدها فى كتاب الاقتصاد أو فى كتاب الفلسفة ٠٠ الخ ولكن هل الفنانون المدعوون لان يكتشفوا هذه الحساسية الجديدة يمكنهم اكتشافها بالسطحية الفجة لبعض المواصفات عن ربط بعض التجارب السطحية المعاصرة بتجارب قديمة واستدعاء آلهة الاولمب لكى نضعها تحت السرير لنصور بها التجــارب اليومية ، هــل هــذا اسـمه « الحساسية الجديدة » ، هل كل المواصفات السهلة السطحية التى لا تضيف الى وجداننا شيئا هى الحســاسية الجديدة ، الحساسية الجديدة ليست شيئا جاهزا ، لكنها حساسية الانسان الذى يهدف الى ان يعى وقع العالم المتناقض الصعب المعقد على احياء هذا القرن ، ليس فقط تصوير التفسخ والتدهور ، ففى مقابل كل هذا توجــد الشخصية الانسانية وازدهارها ، وليس معنى ذلك ان ناتى ببطل

ايجابى يظل يقول « ستشرق الشمس » ، لكن هذه المشكلة لا يستطيع الناقد أن يقولها للفنان ، الناقد لا يقول للفنان اكتشف كذا ، ولكنه يقول له قم بمهمتك كفنان فالحساسية الجديدة ليست قرطاسا ، وليست صندوق « ادوار الخراط » ، بل جهدا شاقا جدا مطروحا على الادب العالمى باكمله ، واكثر الادب المتوسط وشبه المتوسط رغم رواجه ليس حساسية جديدة ، بل مجرد خلطات ومزيج والعساب وتطريز ، مشكلة الفنان الآن ان يكتشف المضمون الجديد ، الحساسية الجديدة التى تعنى طاقات وامكانيات الانسان التى تقتل فى هذا العالم الملىء بالمشاكل ، كيف يكتشف الفن هذه الحساسية الجديدة ، من خلال دوره فى رسم الشخصية الانسانية المعقدة جدا الصعبة جدا التى لم تعد كما كانت فى الماضى وفى عصور سابقة ، فشخصية الانسان فى عصرنا ليست شخصية لانسان يعيش فى قرية وفى علاقات بسيطة .

*** امام تلك الصعوبة التى تتحدث عنها ، نجد بعض كتاب القصة القصيرة يلجاون لتصوير عناصر التمزق والاغتراب ويلجاون لشخصية « الطفل » وتصوير دهشته وبراءته كمعادل للبطل الايجابى .. الا تمثل هذه العناصر بعض الملامح لحساسية جديدة ؟**

** تصوير شخصية الطفل لا عيب فيها .. ولكن هل العظام اللينة للطفل تستطيع ان تحمل كل مشكلات العصر.. وهل من الممكن ان كل خطايا العصر تستطيع براءة الطفل ان تخلصنا منها .. طبعا من المشروع تماما استخدام الطفل « كتيمة » ولكنى اخشى ان بعض النماذج القليلة جدا الجيدة جدا التى كتبت تستمر بعدها جملة من التنويعات المملة جدا على نفس اللحن ، ويوجد كثيرا جدا من المقلدين ومقلدى المقلدين ، والتجربة استطالت وميعت واصبحت شيئا تافها جدا ، والفن بالطبع يقوم دائما على الاكتشاف ولا يقوم على التقليد ، أو اذا تكرر « والنموذج » يكون لاكتشاف وقائع جديدة ، يوجه طبعا استخدام لنموذج الطفل لاكتشاف وقائع جديدة ، وما تزال هذه « التيمة » قابلة لان تكتشف الجديد ، والمشكلة ليست فى استخدام « التيمة » ، فالتيمة فى حد ذاتها لا تنتج فنا ، بل ماذا يكتشف الفن بها ..

*** قد يفهم من هذا الرأى .. ان مدارس النقد الادبى ليست وحدها تعيش فى ازمة ، بل ابداع الشباب ايضا ..**

** ليس ابداع الشباب فقط ‥ فى العالم باكمله الآن توجد مشكلة اكتشاف الشخصية الانسانية ، فى العالم باكمله اذا رصدت النماذج الابداعية الممتازة ستجدها قليلة جدا ، بالنسبة لاول القرن ـ كنت تستطيع ـ فى اكثر بلاد العالم ـ ان ترصد عددا ـ غير قليل ـ من العباقرة ومن اعلام الادب ، الآن العدد قليل ـ وبالطبع المسالة ليست بالعدد ـ ولكن توجد مشكلة حقيقية على الفن ان يحلها ، وهو لم يحلها بعد ، توجد اسهامات جيدة ، ولكن دائما العمل العظيم ينشأ على خلفية من آلاف الاعمال المتوسطة والجيدة ، يكثفهـا ويركزها ويتجاوزها ‥ هل نحن فى فترة مخاض أو حمل كاذب ‥ من يعرف ؟ ‥ وفى مصر نفس الوضع ، توجد اعمال جيدة كثيرة ‥ ولكن الروائع التى توجد لتجاوز كل ذلك نادرة جدا ان وجدت ، وفى الفن ـ للاسف ـ لا يحسب لا المتوسط ولا الجيد ، هذا يدخل فى علم الاجتماع الادبى ، ولكن لا يدخل فى الروائع الباقية ، لذلك اتمنى ان نكون فى عملية مخاض حقيقى ‥ لذلك ليس الادب فى ازمة بمعنى ازمة موت واضمحلال فى مصر ، هى ازمة نضج وازمة تقدم ـ بطبيعة الحال ـ لان كية القلق والتوتر والبحث جادة وعميقة ، وكل هذا يبشر بالخير ‥ اما هل تطرح الشجرة ام لا ‥ فهـذا ما سيقطعه الفنانون بانفسهم ، لا احد يمكنه التنبؤ ، لان المشـكلة ليست مرتبطة بالفنانين وحدهم ، بـل مرتبطـة ببقيـة الارض الاجتماعية والسياسية والايديولوجية التى يقفون عليها ٠

*** النقاد يتهمون المبدعين بعدم وجود ابداع ممتاز ، والمبدعون يتهمون النقاد بعدم المتابعة الجيدة لاعمالهم ‥**

** طبعا الاتهامات خطأ ‥ لان هناك ابداع جيد وهناك محاولات نقدية جيدة ، ولكن فى بعض اللحظات لا تسير المحاولات على طريق واحد ، فى الستينات مثلا كان نقد القصة القصيرة يلهث وراء ابداعها ، كان الابداع متقدما على النقد ، الآن لا اعتقد ، اقرأ الآن اعمالا نقدية هى افضل من العمل الذى ينتقد ٠

*** استاذ ابراهيم ‥ ثمة ملاحظة اخيرة ‥ حيث نلاحظ ـ مؤخرا ـ بعض الظواهر المقلقة ، تتمثل فى قدرة بعض الصحف الرسمية المصرية او الخليجية على جذب بعض المبدعين الشبان نحو تصريحات تتعامل بخفة مع التراث الادبى المحلى والاجنبى ، ان ينشغل المبدع بالتصريحات وبالاحاديث الصحفية ‥ الا تثير هذه الامور القلق ‥ ام ان هـذا القلق لا محل له من الاعراب ‥ ؟**

** المهم فى الفنانين ما ينتجونه بالفعل لا تصريحاتهم ، الكثيرون جدا من ذوى التصريحات ٠٠ تصريحاتهم أقل جودة من اعمالهم بكثير ٠٠ ولكن المهم ان يعرفوا ان العوائق امامهم ليست ممثلة فى النقاد ، ولا فى بعض المدارس الادبية ، لا توجد مدرسة ادبية ـ مهما كانت ـ عدوة لانتاجهم ٠٠ والمدارس لا ينتج من صراعها الا الخير ، هذا الصراع لا يسيل منه دم ، وبالنسبة للنقاد ـ اذا كانوا يقصدون بذلك النقاد لا موظفى النقد الرسميين أو غير الرسميين فى المؤسسات التجارية فى مصر أو فى العالم العربى ـ عليهم ان يعرفوا من عدو الفن فعلا ، من يقف ليحول دون ان يقوم الفن بدوره الحقيقى كخالق للشخصية الانسانية وخالق للعالم ، وليس مجرد مريض أو انسان يتالم فى ركن أو من سكان الشقوق الايديولوجية أو مفتت ومقوض ليقظة الناس وهم يحاولون ان يقوموا بمهمتهم ، لان اكبر مهمة عند الفنان هى ان يوقظ الفنان فى كل الناس ، فيعرف ان عدوه هو الذى يقتل الفنان فى كل الناس ، الذى يحول حياة الناس الى عمل روتينى ميت ، الذى يحول قوى الانسان الى قوى شبقية او اشياء هابطة ، العدو الحقيقى للفنان هو العلاقات التى تخنق الانسان كمبدع وخلاق ٠٠ على المبدعين ان يعرفوا ان الايديولوجيات التى تحطم الانسان وتعصف به ـ مهما ادعت الاناقة ومهما لبست اقنعة العمق ـ هى معادية لهم اشد انواع العداء ، صحيح انها تملك كل وسائل الدعاية ، وتملك الفاترينات ، وتملك الترويج والمبيعات لكننا فى النهاية معادية للفن ، ولا يجب على المبدعين ان يبحثوا عن اعدائهم فى اصدقائهم وزملائهم الموجودين معهم فى نفس التجربة ، يجب ان يوجد دائما التحالف الوثيق الفنى والثقافى بين قوى العمل وقوى الثقافة وقوى الابداع والخلق ٠

المكتبة العربية

سلامة موسى وإشكالية النهضة

تاليف : كمال عبد اللطيف

عرض : مصطفى مجدى

الناشران : المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء

دار الفارابي — بيروت

الطبعة الاولى ١٩٨٢ — ٢٧٢ صفحة

يبدى المؤلف فى مقدمة كتابه دهشته « المشروعة » للتجاهل الذى يلاقيه اسهام سلامة موسى فى الفكر العربي المعاصر ، على الرغم من خصوبة وجدة حضوره الفكرى وغزارة انتاجه الثقافى . ويستثنى الكاتب من ذلك بعض الدراسات «الاحتفالية» لما اسماه (الخطاب النهضوى الموسوى) والتى « استعمل اصحابها مفاهيم منهجية احتفالية مثل الريادة والسبق والتقدمية » ولم يكلفوا أنفسهم « عناء البحث فى الشروط التاريخية العامة المواكبة لهذا الخطاب ... » ص ٩ .

ويقسم الكاتب كتابه الى قسمين . القسم الاول يبحث فى الشروط التاريخية والنظرية الممهدة لتبلور الخطاب الموسوى . ويطرح الكاتب أن اشكالية العصر الذى عاش فيه سلامة موسى هى (اشكالية النهضة) وهى « تبرز فى التساؤل حول كيفية تصور استراتيجية تلغى التأخر وتحقق النهضة » ص ٢٦ . ويرى الكاتب أن خطاب النهضة العربى (ومنها خطاب سلامة موسى) قد ترتكز على محورين :

(أ) محور التاخر والانحطاط .

(ب) محور الهيمنة الاستعمارية .

ويلخص الكاتب ملامح التـــأخر التاريخي في « سيادة نمط انتـــاجي شبه اقطاعي ، ثم في علاقات اجتماعية راكدة ومعقدة التركيب ، يضاف الى ذلك استبداد سياسي وجمود ثقافي ، تغذية مؤسسات تعليميـــة دينيــــة تقليدية » ص ٢٩ — ٣٠ .

ثم يتحدث عن حملة نابليون التي وضعت حدا نهائيا لعزلة مصـــر عن الغرب ، وعن الزمن المعـــاصر ، ويتطرق الى استراتيجية الاستعمار البريطاني في مصر قـــائلا : « ان الاستعمار لم يعد مجرد عساكر تملأ الثغور ، بقدر ما هـــو نظـــام كامل يسعى للتمركز الكلي داخل بنيـــات المجتمع ، ونقصد بالنظـــام الكامل : السيطرة الاقتصادية والسيـــاسية والاجتماعية والثقافية » ص ٤٢ .

ويستخلص الكاتب من استعراضه للشروط التاريخية المهيئة للخطـــاب النهضوي المعاصر ثلاثة مفهـــاهيم يعتبـــرها بمثابة مرتكزات اســـاسية موجهة للأبنية الايديولوجية الناشئة :

* **مفهوم التأخر ، اي « تصـــوير حال الشرق مقابل حال الغرب »** .

* **مفهـــوم الاستـــمرارية ، اي « الرغبة في المحافظة على التـــركة الثقافية ذات المرتكز اللاهوتي »** ؛

* **ومفهوم القطيعة ، وهو يحدد « صورة الانفصال والتوتر والانقطاع والتفكك الذي حصل داخل هـــذه المجتمعات زمن هجوم الزمن الامبريالي بكل حمولته التاريخية والثقافية على زمن الدولة العلية »** ؛

ويرى المؤلف ان هذه المفـــاهيم الثلاثة تتداخل وتحـــدد تناقضـــات متعددة ، كما تحدد اشكالية نظـــرية كبرى هي اشكالية النهضة »ص٤٣ .

ويقسم المؤلف المثقفين المؤسسين للخطاب النهضوي المعـــاصر الى قسمين :

١ — **مثقفو التيار السلفي** الـــذين يدعون الى « الاصلاح الديني » من خلال العودة الى الاصول والتخـلي عن البدع (اخـــلاق التصـــوف — التقليد — التعليم الجـــامد) ، والى « الاصلاح السياسي » بالدعـــوة الى « جامعة اسلامية » تكفل وحدة المسلمين في مواجهة الآخر (النصرانية)، وكذا رفض العلمانية ، وباختصـــار فالخطاب السلفي « من جهة خطـــاب يسعى لتصحيح الاعتقاد وفتـــح باب الاجتهاد وتجديد الاسلام ... ومن جهة اخرى خطاب يرمي الى رسم حدود دولة اسلامية لا تفرط في رسالة الله » ص ٦٤ .

٢ — **مثقفو التيار الليبرالي** الذين عبروا « بمختلف اجنحتهم عن واقـــع التأخر التاريخي السائد في مجتمعهم ، وتبينوا أن خلاص مجتمعهم ... يكمن في تمثل قيم ومنجزات الغـــرب » . ويصف المؤلف الخطاب الليبرالي بانه « التعبـــير الايديولوجي عن مشروع اصلاح تقدمه الفئـــات الاجتماعية الناشئة ، الطبقة البرجوازية .... » ص ٧٢ . ويرصد عند مثقفي هـــذا التيار مفهومين رئيسيين : مفهـــوم الحرية ثم مفهوم العقلانية .

ويخصص المؤلف فصلا « لمكونات ومصادر الخطاب الموسوى » ، ويقول أنه « لم تتعدد مصادر مفكر عربى بالصورة التى تعددت بها مصادر سلامة موسى بفضل تطلعه العصابى والموسوعى أن يتعلم عن طريق مصادر متعددة ومتناقضة » ص ١٠٢ . ويحدد الروافد الرئيسية لفكره فى :

١ ــ **الرافد العلمى** / الداروينية ، وخصوصا جهود يعقوب صروف وشبلى شميل فى مجلة « **المقتطف** » لتقديم الفكر العلمى الحديث فى مواجهة الفكر التقليدى .

٢ ــ **الرافد الأدبى** / أدبيات **روسو وولتير وديدرو** التى أخذ عنها اتجاهها السياسى الليبرالى وروحها التقدمية والرؤية الشورية والرومانسية فى آن واحد .

٣ ــ **الرافد السياسى** / « الجريدة » ودعوتها الى القومية المصرية فى مواجهة العثمانية والجامعة الاسلامية .

ثم يجىء بعد ذلك سفر **سلامة** موسى الى أوروبا وانخراطه فى « الجمعية الفابية » والتقائه بمفكرين تركوا آثارا قوية على خطابه أمثال : **برنارد شو وولز** ، ومن خلال نشاطه فى الجمعية تعرف على افكار **داروين وسبنسر وبنتام ونيتشه** ، ثم **ماركس وفرويد** فى فترة لاحقة ، ثم **سارتر** ، وكذلك **غاندى**... ويذهب المؤلف الى أن « المتناقضات الموجودة بين هؤلاء المفكرين تقف خلف تناقضات خطابه الاصلاحى » ص ١٠٨ .

أما القسم الثانى من الكتاب فمخصص « للمشروع الثقافى الموسوى » ، ويلاحظ فيه الكاتب ثلاثة ابعاد رئيسية .

* **البعد الفلسفى** : « رؤية مادية للكون والانسان ، رؤية مادية جسورة رغم ترددها ، رؤية مادية ذات نفحة انسانية » ص ١٢٥ .

* **البعد السياسى** : « وجد فى الحل الاشتراكى الفابى نوعا من الهروب الى الأمام ، ... وتبنى اشتراكية طوباوية سمحت له بفهم معين للعالم الا انها ابعدته عن الفهم الصحيح لمتطلبات الواقع المصرى والعربى » ص ١٢٦ .

* **البعد الاجتماعى** : المطالبة بحرية المرأة ، والتصنيع ، وكتب مقالات توجيهية للشباب .

ويؤكد الكاتب صعوبة تناول الخطاب الموسوى بسبب تنوع مجالاته وتعدد مفاهيمه وتصوراته ، غير أنه توصل الى ثلاثة منطلقات عنده فى استراتيجية الاصلاح الليبرالى : وحدة التاريخ البشرى ــ شمولية وكلية الحضارة الغربية ــ النزاعة الانسانية القائمة على المركزية الأوربية ..

ثم يتطرق الكاتب الى تناول **سلامة موسى** لمفهوم الشرق/الغرب ، ويلاحظ أنه « لا يفصل بين الشرق

الغرب .... وهو في نهاية المطاف يتحدث عن حتمية وحدتهما وتوحدهما، ان الخطاب الموسوى عبـــارة عن محاولة للدفاع عن وحدة التـــاريخ وكونية الغرب » ص ١٥٥ .

ويرد الشرق فى النص الموســوى مقرونا بصـــفات : الاستبداد ، نمط الانتاج الزراعى ، التقاليد المحافظة، هيمنة التراث اللاهوتى .

غير أنه كان له أيضا موقفه من الغرب الاستعمارى ، وازدادت هذه الصورة وضـــوحا بعد اطلاعه على الفكر الاشتراكى الفابى . وهكـــذا يرفض ســـلامة موسى غرب الهيمنة الاستعمارية بقـــدر ما يرفض شرق التأخر . ويصـــوغ ســـلامة موسى مفهوما آخـــر للغرب هـــو غرب الاشتراكية ، ويدعو الى الاشتراكية المتدرجة كوســـيلة للتحديث ونشر العدالة الاجتماعية .

وفى وصف عام للخطاب الموسوى يقول الكاتب : « اكتفى طيلة حياته بانتـــاج مقالة تعميمية ذات هاجس علمـــانى ممزوجة برؤية اشتراكيـــة فابيـــة ومطعم بنزعـــة انسانيـــة رومانسية، وحددت اشكاليةالنهضة، أى التفكير فى كيفية تجـــاوز الشرق لاحـــوال التأخر ، محور اهتماماته الثقافية والسياسية » ص ٢٢٢ .

وفى الخاتمة يوجـــه الكاتب نقده للخطـــاب الموسوى فيتحـــدث عن « التفـــاوت غير المدرك بين هـــذا المشروع والواقع العربى المعاصر » وكذا « انعدام البعـــد التاريخى فى تعامل سلامة موسى مع الانتـــاج النظرى الغربى » ص ٢٣١ . وأنه مما يســـتوقف النظر ذلك « الطابع الانتقـــائى الـــذى يقف خلف اغلب خطوات هذا الفكر حيث نجد أن كل فتـــرة من فترات النضـــال الثقافى الموســـوى تعلن تبعيتها لنتاج فكرى غربى » ص ٢٣٢ . ويرى أن هذه الانتقائية « تقـــوم بتدمير الخطاب الموسوى ، تبعـــد عنه كل تماسك ممكن ، حيث يصبح مجرد خطاب فى المنوعات .... حيث يتحول خطاب النقد الراديكالى الى خطاب مصالحة ومهادنة وتسلية » ص ٢٣٣ — ٢٣٤ و « هناك ظاهرة اخرى نتجت عن انتقائيـــة الخطاب الموســـوى وهى ظـــاهرة السطحيـــة الفكرية حيث لا يمكن أن نعثر فى النص الموسوى على عناصر نظرية عميقة ومتكاملة .. » ص ٢٣٤ .

ويتحدث الكاتب بعـــد ذلك عن « هامشـــية الخطاب الموســـوى » الذى اكتفى بصـــياغة خطاب نقدى لمظاهر التأخر التاريخى ، وغياب أى ممارسة سياسية عضوية بعد تخليه عن الحـــزب الاشـــتراكى واكتفائه بالنشـــاط الصحفى المتواصـــل . ويضـــيف أن « غيـــاب الممارســـة السياسية المباشرة يخفى عن المثقف حقـــائق التاريخ الحى ، فيصـــبح التخيل والتصـــور بمثابة المصـــادر الدائمة لنشاطه الفكرى مما يؤدى فى النهاية الى دائرة التأمل المغلقة » . ص ٢٣٧ .

المكتبة الأجنبية

حول الدور القيادى للماركسية فى السياسة الثقافية

(شهادة ونقد ذاتى)

(مطبوعات النهج)

تاليف : جيورجى آرتزل

ترجمة : مصطفى عبود

عرض : على ابراهيم

« ان الثقافة توجد ، بل تولد حيث لم تقم الاشتراكية بعد ، ولكن الاشتراكية لا يمكن ان تقوم دون ثقافة ، دون ثقافة للجماهير ، لهذا السبب احتل العمل الايديولوجى - الثقافى مكان الصدارة فى عملنا الحزبى » •

فى المجتمعات التى انتصرت فيها احزاب الطبقة العاملة واقامت سلطتها الاشتراكية ، تواجه الماركسية مشكلات نظرية من نوع جديد ، فلم يكن مآل السلطة لحزب البروليتاريا الا ايذانا بمرحلة جديدة من النضال ، لتوطيد سلطة الطبقة العاملة ومواجهة القوى المعادية فى الداخل والخارج ، التى تزداد ضراوتها ومقاومتها وتآمرها من اجل اعادة حركة التاريخ للوراء واستعادة البرجوازية لوضعها الاستغلالى ، وهنا تتاكد مكانة واهمية النضال النظرى وخاصة على صعيد الجبهة الثقافية •

فاذا كانت البرجوازية قد فقدت ادواتها السياسية فانها وبمساعدة الامبريالية العالمية تشن حربا ضارية ،

ضد التجارب الاشتراكية الفتية ، وتستغل الاخطاء التاريخية ، والبسيطة التى تقع فى المجتمعات الاشتراكية بعد تضرعها من أجل تفويض مكانة الماركسية واهميتها ، وتبدأ فى تسريب النزعات القومية المتعصبة المتعالية (السوفيتية) — اثارة ثمرات التعصب الطائفى ، والقومى وتعلى من شأن عبادة الفرد ، وغالبا ما ترتدى الافكار البرجوازية اردية الماركسية ، مستغلة الانحرافات اليمينية أو العقائدية فى الاحزاب الحاكمة فى البلدان الاشتراكية كمقدمة لازاحة العناصر الماركسية وتنظيم قوى الثورة المضادة للانقضاض على التجربة الاشتراكية ٠

ومن هنا تظهر الحاجة الماسة للابداع النظرى ، فالماركسية التى ظهرت وتبلورت كنظرية علمية للبروليتاريافى صراعها ضد البرجوازية، واستطاعت ان تفرض مكانها القيادى فى داخل الحركة العمالية العالمية بعد ان انتصرت على النظريات والافكار الاشتراكية الطوباوية والفوضوية والنقابية والاصلاحية عامة والتى سادت الحركة العمالية قبل ظهور الماركسية ، تحتاج من أجل استمرار وضعها القيادى حتى فى المجتمعات الاشتراكية ولممارسة دورها الخلاق ، وحل المشكلات النظرية الجديدة التى تجابه الوقائع الاجتماعية والمشكلات الواقعية لهذه المجتمعات ، ومقاومة أى نزعة لعبادة النصوص الجامدة أو التحريفية ، متخفية فى اثواب التجديد ٠ » ولان الماركسية نظرية حية ومتطورة بصفة دائما فلا مجال هناك لشىء من قبيل ماركسية القرن التاسع عشر وماركسية القرن العشرين ، لماركسية بروليتارية وماركسية مثقفة ، لماركسية حزبية واخرى لا حزبية ، لماركسية محافظة واخرى حديثة ٠

ليس هناك الا ماركسية واحدة ، تتطور باستمرار فى خضم دراسة العمليات الجارية فى العالم المتغير وهى تعمم الدروس المستخلصة منها ، وحتى فى هذه الحالة تستمر وحدة الماركسية برغم تنوع اساليب التحليلوالتناول ، اذا كان الناس الذين ينهضون بها واعين لدورهم ولا يزعمون لانفسهم موقفا احتكاريا ، بل يسعون جميعا فى سبيل التوصل الى تركيب جدلى واحد باستمرار ، مستفيدين من النقاشات متعددة الجوانب ٠

بيد اننا رغم النقد الذى نوجهه الى المفاهيم التجريفية حول تعدد الماركسية ونسبية الايديولوجية العلمية ينبغى ان لا ننسى خطر النصية المحدق بنا دوما والذى يتجلى كذلك فى المحاولات المبذولة للحد من النقاش بل وحتى الغائه ، وهو الذى تنضج فائدته فى خدمة التطور اللامعة للنظرية ، فاذا ما فقدت الحقائق التى كانت نافذة فى فترة معينة من فترات التطور الاجتماعى حيويتها واذا لم يجر اعدادها لمواجهة التغيرات التى تطرأ

على الواقع واذا لم يميز الماركسيون بين رغباتهم وبين الواقع ، واذا لم ياخذوا بعين الاعتبار ، الاتجاه الحقيقي للتطور وظروفه ، آنذاك تصبح قراراتهم مجرد نصوص وتتحول الى عائق لوجه التقدم ، ان الجزء المقابل للتحريفية التي تجعل من كل شيء نسبيا ومشكوكا به ، هو المفاهيم التي لا تاخذ بالحسبان واقع وجوب اغتناء الماركسية في خضم العلاقات المتغيرة لحركة المجتمع ، وضرورة اتخاذها مع كل اكتشاف علمي هام «اشكالا جديدة» في تلك الحالة اذن بدلا من التحليل الماركسي المتمعن والشامل للواقع ، بدلا من توضيح السمات المميزة لوضع جديد في سياق النقاش العلمي ، يطلب من العمل العلمي شيء واحد لا غير ، الا وهو تبرير التصريحات حال صدورها ، ولا ينطبق هذا على الماضي وحده لاننا اذا ما فقدنا يقظتنا ، يمكن للنصية ان تنتعش مرة اخرى ، ص ٨٤ ، ٨٥

ولقد جابهت الماركسية هذه المشكلات الرئيسية منذ ظهورها ، مشكلة التحريفية ، التي سيطرت على الاممية الثانية ، الى ما قبيل انتصار الثورة البلشفية في روسيا ومشكلة الجمود العقائدي أو النصية ولكن امكن التغلب عليها من خلال ممارسة الاحزاب الثورية دورها الخلاق الذي انتهى الى الثورة الاشتراكية المنتصرة ٠

اما كيف تمارس الاحزاب الماركسية هذا الدور الخلاق وهي على قمة جهاز سلطة الدولة الاشتراكية وخاصة في مجال السياسة الثقافية ، فهو موضوع الكتاب الذي كتبه في عدة مقالات ، (جيورجي آرتزل) عضو المكتب السياسي وسكرتير اللجنة المركزية لحزب العمال الاشتراكي المجري والمسئول عن السياسة الثقافية للحزب والحكومة في فترة التي تلت ١٩٥٧ ؛ ويعرض فيها برؤية نقدية تتسم بقدر عال من الصراحة ، التجربة التاريخية لسياسة الحزب الثقافية منذ الانتصار على الفاشية وتوطيد سلطة الطبقة العاملة سنة ١٩٤٨ وحتى مؤتمر حزب العمال الاشتراكي المجري التاسع سنة ١٩٦٦ ، واذا كان لا يغفل ماثرة الحزب الاساسية في المجال الثقافي في اشاعة الثقافة والتعليم بين ملايين الجماهير المحرومة في الفترة التي بدأت من ١٩٤٨ وحتى ١٩٥٦ ، فانه لا يتغاضى عن الاخطاء الفادحة التي ارتكبتها قيادة الحزب والتي نتجت عن سياسة عبادة الفرد ، وسيطرة المركزية البيروقراطية ، واصابت جميع الميادين بما فيها الميدان الثقافي وكانت عاملا ممهدا لتنامي قوى الثورة المضادة التي اندلعت سنة ١٩٥٦ في اعقاب المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي والتي اصابت قراراته المفاجئة قيادة الحزب بالارتباك واتسمت ردودها بالتردد والحيرة ٠

ولم تذهب دروس هذه التجربة التاريخية هباء ، ولا سيما ، في العمل الثقافي — الابداعي بمعناه الواسع وفي تحديد العلاقة الصحيحة بين الثقافة والجماهير ، وتحديد شروط لممارسة الدور النظري الخلاق للماركسية في ظل سلطة الدولة الاشتراكية ٠

واهم هذه التجارب ، بداية هو اهمية المعركة الايديولوجية فى الجبهة الثقافية فاذا كانت الاحزاب الاشتراكية تدعو لمبدأ التعايش السلمى بين الدول ذات الانظمة الاجتماعية والسياسية المتناقضة ، فانه لا يمكن ان يسود مبدأ التعايش السلمى مجال الايديولوجيا فلا يوجد ولا يمكن ان يوجد ولا يمكن ان يوجد اى تعايش سلمى بين الايديولوجيا البرجوازية والايديولوجيا البروليتارية ، كما لا يوجد ولا يمكن ان يوجد اى تعايش سلمى بين الايديولوجية الماركسية وغير الماركسية ، بالعكس ففى ظل التعايش السلمى تصبح الحياة الثقافية ميدان معركة بالغة الاهمية وينتظر الناس فى البلدان الراسمالية الاضافة التى تستطيع ان تقدمها لهم الاشتراكية ، وهو سؤال يمكن ان تجيب عليه ولو بشكل جزئى الاعمال الادبية والابداعات الفنية ، فالاشتراكية يجب ان لا تنتصر على الراسمالية فى مجال الانتاج والتكنولوجيا والاقتصاد فقط ، بل فى العلم والثقافة والفنون والابداعات ذات المستوى الرفيع المشبعة بروح الماركسية .

الدور القيادى للماركسية :

وتفوق الاشتراكية يكمن فى تامينها لظروف حياة افضل بشكل عام تستطيع فى ظلها المواهب المتاصلة فى الناس ان تبرز بصورة افضل مما فى اى نظام اجتماعى آخر ، ظروف تشمل الناس جميعا ، « ان ربع قرن من التطور الاشتراكى فى المجر قد دلل على ان الاشتراكية هى وحدها القادرة على ان تخلص وتعيد الى الناس ، ما كان على الدوام ملكهم بحق ، لجميع القيم التى ابدعها الفكر الانسانى ، **ان الثقافة توجد بل وتولد حيث لم تقم الاشتراكية بعد ولكن الاشتراكية لا يمكن ان تقوم دون ثقافة ـ دون ثقافة للجماهير ، لهذا السبب احتل العمل الايديولوجى الثقافى مكان الصدارة فى عملنا الحزبى** ، ص ١٢ وكان على الحزب ان يبدد الافكار الساذجة والاوهام الخادعة التى لا تستند الى اساس ، مثل الاعتقاد الخاطىء ، بان تحطيم الاحتكار التعليمى والثقافى للطبقات الحاكمة ، سيؤدى من تلقاء نفسه الى رفع المستويات التربوية والثقافية للعمال الى المستوى الاشتراكى ، دون المجهود المضنى للحزب من اجل تربية الشغيلة تربية ثقافية اشتراكية ودفعهم الى طريق التثقيف الذاتى ، الاشتراكى لانفسهم .

معنى القيادة

ومفهوم الدور القيادى للماركسية ، يكمن فى قدرتها على مواجهة التغيرات الواقعية والمجتمعية مواجهة نظرية صائبة ودقيقة ، فهى النظرية العلمية التى يتيح تطبيقها الخلاق تقديم تحليل صحيح للواقع وبدون التحليل الملموس والدقيق ، فان النظرية تقع فى خطر العقائدية ، التى تشكل حالة

من الانعزال عن الواقع ، وفى ظروف الدولة الاشتراكية يعنى النزعة العقائدية التى تستند الى النصوص وليس الى التحليل الملموس للواقع الى اعلاء لمفهوم القيادة الادارى ، الذى يستخدم الوسائل والقرارات الادارية فى توجيه الثقافة ، والذى يقود لنزعة بيروقراطية جاهلة ومنعزلة . ولكن تجربة الحزب الاشتراكى فى المجر ، فى مواجهة هذه النزعة توضح فى نظرة المؤلف التى بها معالم اسلوب صحيح لتطبيق صحيح لمعنى الدور القيادى والخلاق للماركسية من خلال اسلوب يعتمد على حرية النقاش والنقد والنقد الذاتى ، تصدر السياسة الثقافية للحزب ، العمل الثقافى الايديولوجى الرصين القائم على التحليل الدقيق للواقع وعلى التقدم الحثيث ، أى على سياسة تقوم على منهج يجمع بين الدعم والنقد والنقاش والالهام الايديولوجى ، لذلك نعتقد ان علينا فعلا بدلا من ادخال احتكار الماركسية اللينينية ، دفع قوة الموقع القيادى الحقيقى للماركسية ، اللينينية ، لهذا فان من الصواب ان تتجسد ، القيادة الايديولوجية للحزب والدولة فى توجيه الثقافة ، أولا وقبل كل شىء لا فى استخدام الوسائل الادارية ، بل فى التعاون ، فى البحث عن حلول مشتركة للقضايا مع شغيلة الابداع فى التوجيه الايديولوجى ، ص ١١ . وينتقد المؤلف سياسة ما اسماه بهيمنة الماركسية التى تعرضت فى الممارسة للتشويه فى فترة تولى (ريفاى) مسئولية الثقافة (١٩٤٨ ـ ١٩٥٣) التى ارادت تحقيق القبول العام بالماركسية كهدف فورى لها ، والذى أدى الى احتكارها وجرى الخلط بين الامكانية والواقع ففسر مبدأ الدور القيادى للماركسية ، كما لو ان السيطرة الشاملة للماركسية فى حقل الثقافة قد تحققت فعليا واقترن تحقيق ذلك باللجوء الى الاساليب الادارية المباشرة والصارمة وبالافراط فى مركزية التوجيه وتم ربط الاحكام الجمالية الذاتية بنقد الروايات والقصص القصيرة بصورة لا علاقة لها باختصاص السياسة ، وتفشى فى الحياة الاكاديمية ، اسلوب الاعتماد على السياسة والاستعانة بالنصوص المقتبسة . ولم يكن على الاراء البرجوازية الا ان تلبس مسوح الماركسية وتتخفى تحت واجهة مصطلحات ماركسية .

وتوجيه الحزب للثقافة ، هو شرط اساس وضمانة تحقيق الدور القيادى للماركسية ويرفض المؤلف الفكرة النيبرالية عن حرية الثقافة والفكرة التحريفية عن التوجيه « غير المباشر » التى يراد بها معارضة توجيه الثقافة من قبل الحزب او الدولة ، فالتوجيه هنا ضمانة حقيقية ليتحقق الدور القيادى للماركسية وهو عملية نظرية خلاقة وليس قرارات ادارية بالمنع أو التجريم أو التحريم والمصادرة ، « ان توجيه الحزب للثقافة وثيق الصلة بتحقيق الدور القيادى للماركسية الذى يعتبر اهم ضمانة لتامين الدور القيادى للماركسية ، اللينينية ، فى صياغة

والرد على التساؤلات الجديدة ، حال ظهورها ، وفى امتلاك الماركسية اللينينة ، للمبادرة وسيادتها على المجال الذى تخوضه ضد الافكار المعادية ، كما انه ضمانة لان لا تتحول الحرية الثقافية التى تتمتع بها الآراء غير الماركسية الى حرية ثقافية بالمعنى البورجوازى او التحريفى ، اى الى رخصة (غطاء) بل ان تؤدى هذه الحرية الى تقوية مواقع الماركسية ـ اللينينية والثقافة الاشتراكية ، ان الماركسية نفسها هى اهم ضمانة ايديولوجية للدور القيادى للماركسية ، بعبارة ادق ، ان دعم الاهداف الاشتراكية يتطلب الدفاع عن نظرية الماركسية ـ اللينينية وضمان نموها الخلاق درجة ابعد ، وليس التصدى للآراء التحريفية البورجوازية المعادية للماركسية الا جانبا واحدا ، فى الصراع الايديولوجى ، فهذا الصراع لا يمكن ان يصبح صراعا شاملا ومقنعا الا عندما نستطيع ان نوضح من خلال الاستخدام الخلاق للماركسية ، المسائل التى يثيرها التطور الاجتماعى بما فى ذلك المسائل المتصلة بالافكار المعادية ان المنافسة الناضجة مع الافكار غير الماركسية لا يمكن تحقيقها الا بالاستناد الى نظرية قائمة على اساس سليم من المصداقية العلمية والتطور المستمر » ص ٨٣ .

حرية الثقافة :

والى جانب ادب الواقعية الاشتراكية » فى المجر ، فثمة مجال واسع وحر فى المجر للنشاطات الفنية غير المادية وان كانت من منطلقات ايديولوجية مختلفة ، متفقة مع مبدأ حرية الثقافة ، فلا يعنى مفهوم الدور القيادى للماركسية وتوجيه الحزب للثقافة ، حجب التيارات غير المادية وذات النوايا الحسنة بالطرق الادارية والبيروقراطية ، **فلا مجال لخوض معركة ايديولوجية مع اتجاهات لا تملك حرية التعبير عن نفسها ، فالسياسة التى يتبعها الحزب وتتيح احتفاظ الماركسية بدورها القيادى بشكل فعلى لا تمانع فى نشر واذاعة اعمال فنية من مدارس فكرية وفنية متنوعة مع حق النقد الماركسى لهذه الاعمال ، فالتغلب على الافكار غير الماركسية لا ينبغى التغلب** عليها باسلحة غير ايديولوجية » ان مسئولية العمل النظرى ودوره ينموان من دون شك ، ولا سيما النقد الماركسى فى وضع سلم القيم الاشتراكية الحقة ، فى تقييم الاتجاهات البورجوازية والتوجه الاشتراكى لقل من الفنانين الابداعين والجمهور » ص ٢١ ومهمة النقد الماركسى كما يحددها المؤلف هى مهمة جوهرية فى سياسة حرية الثقافة والابداع وتقوم على » ان يحتفظ النقد باوثق صلة ممكنة مع المبدعين ومع الجماهير ويسمح بالتقييم والتوجيه ويربى الذوق وينميه » ص ٢١ .

واطلاق مبدأ الحرية ، يسير فى عملية جدلية مع الالتزام بالاشتراكية وعدم انفصال مبدأ الحرية عن المسئولية وان ما نريد أن نؤكده من حيث الجوهر ، هو أن نوقظ عند الفنانين

فى ورشات الابداع ادراك وحدة الحرية والمسئولية وعدم انفصالهما والعملية الجدلية لخلق رأى عام على صورة اشتراكية ، ص ٢٥ ولا تتناقض مسئولية الفنان مع حريته عندما تكون نابعة من اقتناع تام ، لان **الاشتراكية لا تتفوق من خلال ابواق دعائية ولكن من خلال فنانين مؤمنين بالاشتراكية ويعبرون عن حتمية انتصارها النهائى** بدون اى قيود أو اجراءات ٠

السمات الثابتة والمتغيرة فى السياسة الثقافية :

ويرفض المؤلف فكرة الانقطاع بين المرحلة الحالية والمرحلة السابقة ، وهى الفكرة التى طرحها (جورج لوكاش) بعد هزيمة الثورة المضادة ، ورغم انتقادات الكاتب لملامح واتجاهات القيادة السابقة فى مجال السياسة لكنه يرى حدود وملامح لاتجاهات ثابتة فى السياسة الثقافية لحزب العمال الاشتراكى المجرى ، تتمثل فى اشاعة الثقافة والتعليم لجميع الشغيلة وهى سياسة استمرت واضيف اليها اتساع قاعدة الديمقراطية وتوجيه الثقافة بالاساليب الديمقراطية ويلعب فيها النقد دوره الفعال فى سبيل اقامة ثقافة جماهيرية اشتراكية تعمل بطريقة ديمقراطية ونبذ احتكار الماركسية الذى ارتبط بنوع من الماركسية الكاذبة،ماركسيةالاقتباسات والكلمات واعاقة تطور الفكر الماركسى ذاته ، فقد أدى الموقع الاحتكارى الى الخلودللراحة ونزع السلاح الايديولوجى دون بذل جهود كبيرة فى الابداع الفكرى وكان ادراك الطابع المضر للاحتكار ان دفع اللجنة المركزية لحزب العمال الاشتراكى المجرى الى التصميم على عدم السماح لاية مجموعة أو مؤسسة بشغل موقع احتكارى فى الميدان العلمى والثقافى فى نفس الوقت الذى تدعم فيه كل مبادرة وجهد سليمين من شأنهما تعزيز الماركسية ٠

ويطرح المؤلف رؤيته للعنف الاشتراكى ، وانطلاقا من خصوصية الابداع الفنى والاشكال الفنية التى تتيح للفنان حرية أوسع فى تناول قضاياه وموضوعاته ، حرية تتسم بالخيال والتاليف لا تتوفر للباحث العلمى أو الاجتماعى الذى يلتزم ، بقوانين الواقع الموضوعى ، بينما يكون التزام الفنان فى الاطار العام فقط اما فى التفاصيل فى الاشكال والاساليب فمجال الحرية مفتوح امامه ولايشترط أن ينسجم الفن مع شئون السياسة اليومية مع الاحداث المباشرة لان هذا يحوله لنوع من الابتذال ولكن على الفن أن ينسجم مع الاهداف العامة للحزب دون الخضوع لمتطلبات براغماتية آنية ٠ فلكل ابداع فنى نظرة أيديولوجية الى العالم ولكن لا يحمل بالضرورة رسالة سياسية مباشرة ولهذا السبب بالذات فليس من الضرورة البحث عن موقف سياسى مباشر فى كل عمل فنى على انفراد ، وينتقد المؤلف بشدة السياسة الثقافية التى تقيم كل عمل ادبى وفنى تقييما غير واقعيا ، وتقوم على المبالغة

السياسية والايديولوجية لكل عمـــل أدبى أو فنى على حدة ، فهى تؤدى الى موقف من الفن يتسم بضيقه كما تفضى الى تشويه العمل الفنى ، واذ كان ينطلق من مفهوم الشكل والمضمون فانه يرى فى الاسلوب بحد ذاته لاوجود له ، لانه يتبدى دائمـــا خلال العمـل الفنى نفسه ، فالشكل أى النظام المعين من الوســائل الفنيـة يتمتع بـاهميــة أيديولوجية ولكن هناك وسائل فنيــة بعينها ، وبعض انماط التعبير الخاص، من شكل شعرى أو تكنيك متنامى أو التداعيات وغيرها لا تتمتع بمثل هــذه الاهمية الايديوجية بحد ذاتهـا ومن الخطا البالغ الزعم بان المنجزات التى شهدها التطور الفنى مثل المونــولوج الداخلى والمعالجة الحرة للـزمن وبعض التشكيلات الجريئة المركبة للصورة ، ليست اكثر من بدع الادب البورجوازى التى يستحسن بالفن الاشتراكى الابتعاد عنهـا .

ان أهمية هذا الكتاب فضـــلا عن تقديمه لتحليل تاريخى وفكرى لتجربة الدولة الاشتراكية فى المجر تقييمـــا صائبا لسياسة الحزب الثقافية ومحاولة لوضع أسس أو قوانين لتطور وفعالية الفكر المـاركسى فى النظم الاشتراكيــة مستفيدا من تجربة الحكم الاشتراكى فى المجر طوال العقود الثلاث السابقة وتلقى بأهمية بالغة على اهمية نبـذ الموقع الاحتكـارى للفكر المـاركسى فى النظـام الاشتراكى ، لان الاحتكـــار لا يؤدى الا الى الجمود والعقـــائدية الجامدة بينما الحياة تسير وتتطور ، ومبدأ النقـد المـاركسى مع الحـرية الواسعة لكل الافكـار والاراء ، هو المبدا الديالكتيكى الذى يتيح تطبيقه بشكل خلاق تطور الماركسية واغنائها كنظرية علمية للمجتمع وليس كعقيدة مذهبيـة جامدة ، فكل تطور جديد فى الواقع يحمل معـه افكـارا وتصورات جديدة تحاول تفسيره والاحاطة به فاذا ما كان لأحد هذه التفسيرات افضلية لا ترجع الى مدى صحته وتعبيره عن التطـورات الجديدة استنادا الى مصدر غير العلم كالاحتكـار ، أو المكانة ، فان مبدا النقد الماركسى مع حرية الافكار والتصورات المختلفة تتيح الفرصة لظهور وتطور الفكر الصائب لكل مرحلة محددة وتطور جديد ، دون جمود او تصلب أعمى .

مازالت اجهزة الدعاية الصهيونية تتاجر بطريقتها البارعة بآلام اليهود فى ظل النازى ليظل شعور الغربيين بالذنب تجاه المذابح التى ارتكبها هتلر متأججا ليتدفق تأييد او مساندة من كل لون للدولة الصهيونية ولا يخفى علينا ان رءوس الاموال اليهودية تلعب دورا رئيسيا فى الابقاء على هذه الأسطورة حية وهو ما تكشف عنه حقيقة تحول صحفى فرنسى صهيونى عادى هو « كلود لانزمان » من الكتابة الصحفية الى السينما ، وحين ينتج فيلمه الأول ستجند له كل اجهزة الدعاية وسائلها .

فما هو هذا الفيلم وماذا يقول هذا ما يجيب عنه أمير العمرى فى الرسالة التالية ..

كلود لانزمان

صحفى صهيونى .. يتحول إلى السينما

أمير العمرى

ضمن اطار ما يسمى بالمهرجان الثانى للفيلم اليهودي الذى انعقد فى العاصمة البريطانية طوال شهر مارس الماضى ، وشمل عرض ١٤ فيلما طويلا من ٦ دول ، عرض فيلم « شوح » الذى أخرجه الصحفى الفرنسى كلود لانزمان المعروف باتجاهاته الصهيونية .

وكان لانزمان يرأس تحرير مجلة « الأزمنة الحديثة » الفرنسية التى اسسها وشارك فى تحريرها الفيلسوف الفرنسى الراحل جان بول سارتر . وكان لانزمان قد توقف عن الكتابة منذ عام ١٩٧٠ وتحول الى الاخراج السينمائى حيث قدم فيلمه الأول « اسرائيل .. لماذا ؟ »

الذى عرض لأول مرة فى العالم فى مهرجان نيويورك السينمائى الدولى يوم ٧ اكتوبر عام ١٩٧٣ ، وبعد يوم واحد من اندلاع الجولة الخامسة فى الحرب العربية — الاسرائيلية .

وقد قضى لانزمان عشر سنوات كاملة فى اعـداد وتصـوير فيلمه « شوح » — وهى الكلمة العبرية المرادفه لكلمة « الهولوكوست » . ويبلغ زمن عرض الفيلم ٩ ساعات ونصف . وقد عرض فى جزاين ليومين متتالبين ، وكان قـد عرض لاول مرة فى باريس فى الصيف المـاضى وكتبت عنـه سيمون دى بوفوار واعتبرته **« تحفة خالصـة وفيلم القرن العشرين » !**

أما فى لنـدن ، فقـد افردت الصحافة البريطانية والصهيونيـة مساحات واسـعة عن الفيلـم ومخرجه وكتب جوناثان ديفينز فى مجلة « جويش كوارترلى » يقـول انه « قبل « شوح » .. فقد كانت السينما تنحصر فى مجال الوهم » !

ويتضمن الفيلم العـديد من المقابلات التى اجراها لانزمان مع عـدد من اليهـود الذين نجوا من معسكرات الاعتقال النازية ، حيث يصطحب لانزمان بعضهم ويعـود معهم الى مواقع المعسكرات القديمة فى بولنـدا .. بيلزك وسـوبيدور وشـيلمنو وتريبلنكا واوشفيتز — بيركنـاو . ويحكى الضـحايا السابقون ، كافة تفاصـيل ما كان يجرى داخل المعسـكرات ويجرى المخرج كذلك المقابلات مع سـكان القرى المحيطة بالمعسكرات فى شرق بولندا وكذلك مع عمال المعسكرات من البولنديين الذين اضطروا للعمل تحت الارهاب النازى ومنهم سائق القطار الذى كان ينقل اليهود الى « تريبلنكا » . ويصـور المخـرج ايضـا مقابلات اجراها مع بعض موظفى الادارة البيروقراطية النازية من الالمـان .. مثل مسئول النقل بالسكك الحديدية وضابط الاس.اس السابق فى تريبلنكا ونائب مدير جيتو وارسـو .

ويحمل الفيلم بأكمله وجهـة نظر شـديدة التعصب ويعبر عن رؤية مخرجه المسبقة التى تتجاهل تماما أن « الهولوكوست » او التصـفية الجماعية لم تقتصر فقط على اليهود ، وانما شـملت الى جانب هـذا ، المـلايين من الغجر والشـيوعيين والكاثوليك وافـراد الشـعبين البولندى والسوفيتى .

ويتجاهل الفيلم الأبعاد السياسية للظـاهرة النازية .. مركزا على العداء للسامية ، على نحو مجرد ، وباعتباره ظاهرة ابدية ويسـعى لاثبـات انها لاتزال قائمـة حتى اليوم وخاصـة فى بولندا . وهى رؤية تصل فى النهاية ، إلى تزييف التاريخ ، وتصـور قيـام الحرب العالمية الثانية ، وكأنه حـدث من

اجل التخلص من اليهود . ويبرر الفيلم — فى سياقه — اختيار اغلب الضحايا الذين يتحدثوا فى الفيلم ، الذهاب الى اسرائيل ، مصورا ذلك باعتباره رد فعل طبيعى ازاء ما وقع عليهم من اضطهاد ، ومبررا بالتالى اغتصاب الصهاينة لأرض فلسطين .

قابلت عبد الناصر

وقد اتيح لى أن التقى بكلود لانزمان لقاء خاصا ، حيث دار بيننا حوار حول فيلمه ومواقفه الصهيونية . وكاد الحوار ان يتوتر من جانب لانزمان الذى حاول المراوغة كثيرا ووقع فى العديد من المتناقضات وان كان يجد دائما تبريرا لها . واكتشفت ان لانزمان ليس لديه ما يقوله حقا ، وانه كمفكر واستاذ للفلسفة وباحث تاريخى ، يعتبر نفسه صهيونيا اولا وقبل ان يكون مثقفا فرنسيا . واقدم هذا الحوار .. فقط كنموذج لاستحالة الحوار العلمى مع مثقف صهيونى ، حيث يكشف لنا مدى التخبط والسطحية والضعف الذى تسيطر على فكر الصهاينة ، وهم يتشبثون باوهام سائجة تحت دعوى العلمية والبحث التاريخى ، وانهم يهربون عمدا ، او عجزا ، من مواجهة القضايا الحقيقية المعاصرة ، جريا وراء تكريس صورة اسرائيل ، كمرفء امان بالنسبة ليهود العالم ، وهى الاكذوبة التى يتحداها يوميا النضال الفلسطينى داخل الارض المحتلة ويعريها وهو يعرضها للقلاقل الدائمة ..

عندما التقيت بلانزمان فى احد قاعات المنزل الكبير المخصص لاقامة السفير الفرنسى فى لندن ، وقدمت له نفسى ، بادرنى بالقول انه قد زار مصر مع سارتر عام ١٩٦٧ . وقال بنبرة تحمل مرارة واضحة ، انه التقى بالرئيس عبد الناصر . واضاف ان لديه اصدقاء فى مصر واصدقاء مصريين فى باريس ، وحدثنى عن مساهمته فى اصدار عدد خاص من مجلة « الأزمنة الحديثة » عام ١٩٧٠ ، يضم مقالات لكتاب عرب واسرائيليين . عن القضية الفلسطينية ثم دار الحوار بيننا على النحو التالى :

* مستر لانزمان .. لقد توقفت عن الكتابة منذ عام ١٩٧٠ ، لكى تعمل فى اخراج الافلام . ما الذى يجذبك حقا الى السينما وما الذى تسعى لتحقيقه من خلال العمل السينمائى ؟

— هذا سؤال صعب يحتاج لحديث طويل . ولكن يكفى ان اقول لك أن الكتابة لم تعد كافية بالنسبة لى ، بعد أن اكتشفت أن السينما

تحقق لى وسيلة افضل للتعبير وفرصة اكبر للتاثير . ان اهم مراحل عملية صنع فيلم هى مرحلة الاعداد، حيث تتاح لى الفرصة لاجراء الدراسات التاريخية وهو ما يساعدنى ايضا فى تطوير قدرتى على الكتابة .

* ماذا تصور فى فيلمك الاول « اسرائيل .. لماذا ؟ » . وهل هناك علاقة بينه وبين فيلم «شوح»؟

ــ لقد زرت اسرائيل لأول مرة عام ١٩٥٢ ، وكانت الامور تبدو مزعجة للغاية فى ذلك الوقت . لم تكن الصورة واضحة امامى . وعندما عدت لزيارتها بعد ذلك عدة مرات، وجدت أن هناك اشياء عديدة جيدة تستحق أن تروى من خلال فيلم . وبدأت فعلا فى الاعداد للفيلم عام ١٩٧٠ وانتهيت من تصويره بعد ثلاث سنوات ولكنى أضيف انه ليس فيلما دعائيا . اننى لا اصنع افلاما دعائية ولكنى فى هذا الفيلم أتحدث عن اسرائيل .. الوطن اليهودى باعتبارى يهوديا عشت وشهدت كارثة الهولوكوست !

* هل ترى حقا أن اسرائيل تمثل الوطن الآن بالنسبة لليهود .. أقصد فكرة تجميع يهود العالم فى « جيتو » واحد كبير وربطه بالآلة العسكرية الأمريكية واستخدامه فى قمع الشعوب العربية .

ــ اعتقد أن ما حدث كان أمرا هاما بالنسبة لليهود الذين عانوا كثيرا فى كل الأوقات . ولا تنسى أن فى اسرائيل يهود كثيرون جاءوا من عندكم .. من الدول العربية . ولكن ليس معنى هذا اننى أدعو الى هجرة يهود العالم الى اسرائيل . او اننى اوافق على كافة السياسات الاسرائيلية . وهناك اليهود الذين لا يزالوا يعيشون فى بلدان أخرى ..

* نعم .. ومنهم اليهود الذين يعيشون فى بلدان عربية مثل تونس والمغرب و يتمتعون بكافة حقوق المواطنين . ثم ان ما يسمى بالعداء للسامية ظاهرة أوربية جاءت من عندكم أنتم .

ــ لا أوافق . فقد تعرض اليهود فى بلادكم للمشاكل . فلم يكن مسموحا لهم بممارسة شعائرهم الدينية وكان ينظر اليهم باعتبارهم دخلاء وأعداء ..

* هذا ربما لم يقع سوى بعد قيام اسرائيل وبعد أن ربط أغلب يهود البلدان العربية انفسهم بالحركة الصهيونية وعملوا فى خدمتها ..

ــ قد نختلف فى هذا ولكن أرى أن تسالنى عن فيلمى !

* فى فيلمك « شوح » .. فاننا نتعرف على « الهولوكوكست » كتجربة يهودية فقط ، بينما فى ظل الظاهرة النازية ، كانت عمليات القمع والاضطهاد والابادة تمارس

ضد العديد من القوى الديمقراطية والأجناس الأخرى مثل الغجر والروس والبولنديين .. ثم ان « الهولوكوست » ظاهرة اشمل تتعلق ايضا بالصراع الدولى المسلح وبروز دور تكنولوجيا الدمار وصعود القوى الفاشية ..

— الهولوكوست هو بالفعل ظاهرة خاصة باليهود . فغير اليهود لم يذهب الى غرف الغاز،أما الروس والبولنديون فقد ماتوا خلال الحرب. ولم يقتل من الغجر سوى عشرة آلاف شخص فى المانيا فى المحرقة رقم «٥» بمعسكر داخاو . ولم اتناول هذا فى فيلمى لانني اتحدث عما وقع لليهود . اننى يهودى أصنع افلاما عن التجربة اليهودية ، وليصنع الآخرون افلاما عنتجاربهم. لقد شاهدت بنفسى فى كمبوديا المذابح الرهيبة التى راح ضحيتها مئات الآلاف واعرف أن الابادة تتم يوميا هنا وهناك ولكن هذا لم يكن موضوعى ».

* سؤالى فى الواقع كان سؤالا فلسفيا ، فلا اظن أن الهولوكست هو فقط غرف الغاز ولكنه شىء أشمل من هذا .. يتعلق بالتناقضات السياسية التى تبرز دور القوى الفاشية . ولكن فيلمك يقدم ما حدث وكأنه لغز غير مفهوم .. وليست له شروط سياسية وتاريخية ؟

— لقد اعددتجيدا للفيلم واعرف كافة الجوانب التاريخية والسياسية وقد كتبت دراسة طويلة نشرتها حول خلفيات الهولوكوست . ولكن فيلمى عن الذاكرة الجماعية .

*** فى احد اعداد صحيفة « الاوبزرفر » كتب نيل اشيرسون مقالا بعنوان « الاشباح التى لاتزال تحلق فوق بولندا » .. قال فيه ان اتهامك للبولنديين فى الفيلم،بالتعاون مع النازى فى التخلص من اليهود بدعوى العداء البولندى للسامية،غير صحيح وان آلاف البولنديين دفعوا ارواحهممقابل قيامهم بمساعدة اليهود وتهريبهم والتستر عليهم . ثم يقول ان تعميمات لانزمان حول شعب باكمله هى مجرد اكاذيب.ما تعليقك؟**

— لقد كتب اشيرسون مقاله دون ان يشاهد الفيلم . وبعد ان سمع بالمناظرة التى تمت حول الفيلم حيث ناقشته مع عدد منالطلبة اليهود والبولنديين فى جامعة اكسفورد ، عاد واعتذر ووعد بنشر تصحيح لوجهة نظره ، وتستطيع ان تتصل به وتسأله !

* لاحظت انك قد تجنبت توجيه اية اسئلة الى الضحايا حول كيفية نجاتهم . لقد فعلت هذا عمدا .. باستثناء شخص واحد هو سيمون شيربنك الذى انقذه الجيش الاحمر ؟

— نعم .. لقد ذكرت فى الفيلم كيف أن جنود النازى قبل رحيلهم مباشرة بعد اقتراب السوفيت ، اطلقوا الرصاص على كافة العمال اليهود فى المعسكر ومن بينهم سيمون الذى اصيب اصابة غير مباشرة وأنقذه اطباء الجيش الاحمر وبعدها

هاجر الى اسرائيل .. ولكنى لم اذكر تفاصيل شخصية كثيرة لأن فيلمى ليس عن حكايات شخصية ولكنه يقدم صورة شاملة لمأساة الشعب اليهودى وللذاكرة الجماعية لليهود !

* لماذا اخترت ذلك الاسلوب فى تصوير المقابلات ... اقصد تركيز الكاميرا على وجه الشخص المتكلم وعزله عن المكان الذى يعيش ويعمل فيه الآن .. باستثناء ابراهام تومبا .. الحلاق الذى صورته اثناء عمله فى تل ابيب اليوم على خلفية لصورة مناحيم بيجين .. ثم بعد ذلك على شاطىء البحر حيث نرى زورقا حربيا اسرائيليا يحمل شيئا اشبه بالرادار .. هل اردت ان توضح كيف انهم اقوياء اليوم ... يقاومون اقصى اليمين فى اسرائيل ؟!

— الفيلم كما قلت لك ليس عن القصص الشخصية .. لقد اردت ان اركز فقط على الرءوس .. لكى اتوغل فى اعماق الدماغ ... الذاكرة التى لا تزال تحفظ تاريخ الهولوكوست .. أما ابراهام بومبا ؟ فقد كان يعمل حلاقا فى معسكر شيلمنو يقص شعر الضحايا اليهود قبل اعدامهم فى غرف الغاز . وهو الآن يعمل فى محل للحلاقة بتل أبيب ولقد كان تصويره اثناء العمل وسط زبائن المحل امرا شديد القسوة وكاد الرجل ينهار وهو يحدثنى عن ذكرياته كما شاهدت بالفيلم .. انه ليس صاحبه المحل بالمناسبة ، ولكنه يستطيع أن يقضى عطلة رائعة على شاطىء حيفا الجميل الذى صورته . أما صورة بيجين فقد كان الرجل رئيسا للوزراء ومن الامور العادية فى اسرائيل أن ترى صور رئيس الوزراء فى الأماكن العامة .. أما الزورق الحربى فقد كان مارا بالصدفة وصورته !!

*** ما رأيك فيما يقوله المخرج اليهودى الهولندى رودلف فان دنبرج ، من أنه يجب الحديث بوضوح عما يجرى فى اسرائيل ، لأنه سوف يكون من الخطورة أن يربط العالم بين اليهود جميعا وبين اسرائيل ؟**

— هذا رأى فان دنبرج ولى رأيى . نستطيع أن نتحدث طويلا حول هذا الموضوع .. ولكنى الاحظ أنك تسألنى أسئلة سياسية وأنا سينمائى وأريد أن نقصر الحديث على الفيلم فقط ..

* انت كما أعرف مثقف فرنسى تكتب فى السياسة والتاريخ ولقد صنعت فيلما سياسيا جدا والآن تريدنى أن أسألك عن الفن !

— انه ليس فيلما سياسيا . انه عمل تاريخى !!

* وهل هناك تاريخ خارج السياسة أو سياسة خارج التاريخ ؟!

.. على اى حال فانا لازلت اتحدث عن الفيلم . لقد كان انطباعى عن الفيلم ان ما وقع لليهود على ايدى النازى كان شيئا استثنائيا فريدا ، واغلب شخصيات الفيلم تقول انهم لم يفهموا لماذا وصلت الامور الى هذا الحد والفيلم باكمله يرد الامر الى العداء للسامية دون ان يقدم اية خلفيات سياسية عما يسمى بالعداء للسامية ؟

ـ بالتأكيد هناك اهداف سياسية للعداء للسامية ..وفى الدراسة النظرية التى وضعتها رصدت كافة هذه الخلفيات ولكن فيلمى ليس عن الظاهرة النازية ولكنه عن الذاكرة :

* كيف تمت أذن بتصوير المقابلات مع موظفى النازى السابقين . هل استخدمت كاميرا سرية مثلا ؟

ـ ان هؤلاء من الجبناء الانذال الذين لا يملكون الشجاعة فى مواجهة ما ارتكبوه من جرائم . انهم « كما رايت فى الفيلم » يبررون ويقولون انهم لم يعرفوا حقيقة ما كان يجرى وأنهم كانوا فقط ينفذون التعليمات . واستخدام الاساليب الشريفة مع امثالهم لم يكن مفيدا .

* اتفق معك بالطبع حول هذا . ولكن سؤالى فى الواقع سؤال تكنيكى بحت . أود أن تحدثنى عن كيفية تصوير المقابلات فقد كنا نرى الصورة كما تظهر على شاشة تليفزيون يقوم بالتقاطها بعض الاشخاص فى سيارة اسفل المنزل..

ـ حسنا .. لم تكن كل المقابلات مع النازيين سرية . هناك واحد منهم قبل أن أصوره مباشرة .

* لقد لاحظت هذا فى حالة نائب مدير جيتو وارسو . ولكن ماذا عن المقابلات الأخرى ؟

ـ لقد صورتها وكفى .

* هل هو سر تفضل الاحتفاظ به . ربما اردت أن استخدم طريقتك يوما ما فى عمل فيلم آخر مختلف !

ـ اذن فلتصل الى الطريقة بنفسك !

* يبدو انك لا ترحب كثيرا بالحوار ولعل أسئلتى السياسية كما تقول هى السبب ؟.

ـ لقد كانت الكاميرا معى طوال الوقت . وضعتها فى حقيبة على كتفى !

* سوف أسألك سؤالا اخيرا سياسيا ايضا . الست محسوبا على اليسار الفرنسى ولك مواقفك الجيدة فى تأييد استقلال الجزائر ومساندة الشعب الفيتنامى . كيف اذن تساند اسرائيل ضد الفلسطينيين ؟

ـ هذا موضوع يصعب الحديث فيه . ولكنى بصراحة لا أجد أى تناقض فى موقفى . نعم لقد أيدت

استقلال الجزائر وعوقبت على هذا مع ثمانية آخرين من الموقعين على بيان الـ ١٢١ الذى يدعم المقاومة الجزائرية ضد الفرنسيين . وكان بن بيللا وبوتفليقةوغيرهم أصدقاء لى. وكانوا دائما يسألوننى بدهشة نفس سؤالك . ولكنهم عرفوا أن لدى أسبابى . لماذا لا تذهب الى اسرائيل وترى بنفسك الوضع ؟

* لا أعتقد أن الزيارة سوف تغير شيئا من قناعاتى الفكرية والسياسية الراسخة حول الأيديولوجيةالصهيونية العنصرية .

ــ ولكن هناك سلام الآن بين مصر واسرائيل !

* هل هناك سلام حقا ؟

ــ على الأقل فان بوسعنا أن نتحاور .

* انت لست اسرائيليا . وعلى اية حال فاننا نتحاور حقا ولكننا كما ترى لا نتفق !

فى العدد القادم

والأعداد التالية

نقرأ لهؤلاء :

سمير الأمير ــ جمال دربالى ــ ابراهيم فهمى ــ عبدالمنعم رمضان ــ طلعت فهمى ــ محمد المريسى ــ محمد محمود عثمان ــ يوسف أبو رية ــ شادى صلاح الدين ــ أحمد زغلول الشيطى ــ عاطف سليمان ــ فوزى عبد المجيد شلبى ــ عبد العزيز مشرى ــ فخرى لبيب .

المهرج

بين محمد الماغوط والمسرح المتجول

ناصر عبد المنعم

محمد الماغوط الكاتب السورى المتميز ، واحد من المسرحيين العرب القلائل القادرين على تشريح الجرح العربى الغائر والضغط عليه بعنف ، عساه يتفجر الما موجعا يكون بداية للانتقام ، كاتب مضحك الى حد البكاء وساخر الى حد المرارة .

وقد وجدت اعماله طريقها الى المسرح المصرى هذا الموسم ، مرتين ، مرة عندما قدمت له الفرقة النموذجية بالثقافة الجماهيرية مسرحية « كاسك يا وطن » من اخراج « عباس احمد » ، والاخرى عندما احسن المخرج الشاب « ايمان الصيرفى » اختياره لمسرحية اخرى له هى « المهرج » ليقدمها المسرح المتجول مؤخرا بوكالة الغورى ، فهى تعبير محكم عن زماننا العربى الواهن ، من خلال مقابلة بارعة يصطنعها الماغوط بين زمانين للعرب .

تبدأ المسرحية بفرقة تمثيلية جوالة معاصرة مبتذلة ، لا هم لها سوى جمع المال ، واعضاؤها من الجهلاء الذين « طرقوا باب الفن حتى خلعوه » ، يجوبون الحوارى والازقة والمقاهى ليقدموا فصولا ممسوخة ومشوهة من اعمال عالمية وتاريخية .

(عطيل لشكسبير ، وعن هارون الرشيد من التاريخ العربى وصقر قريش - عبد الرحمن الداخل - فى الاندلس) .

وحيث انهم لا يتورعون عن فعل أي شيء استجلابا للضحك الرخيص يتعمد مشخص دور صقر الابتذال والرقاعة ، وتكتسب المعانى البطولية الوانا من الخلاعة ، ويسفه المجد العربى فواقع معاصر مرير يؤدى بابنائه - طلبا للرزق - الى مسخ اجمل المعانى ، وتدفع « فانتازيا » الماغوط صقر

قريش للتطلع فى تاريخه والثورة على الاحفاد العاقين واستدعاء المهرج الى زمنه ، حيث ينتقل الحدث الى فجوة هائلة فى التاريخ الموغل فى القدم ٠

وامام سخط الاجداد يشهر المهرج بعض السلع الاستهلاكية وبعض مخلفات تكنولوجيا الغرب فينجح فى امتصاص غضبهم ، ويلقى بين ايديهم بصحف عربية مختلفة تحوى اخبارا عن فوز فريق عربى على آخر اوربى فى كرة القدم ٠٠ وفوز حسناء لبنانية بلقب ملكة جمال الكون ٠٠٠

ويعجب صقر قريش بالحفيد الرائع ويقرر تعيينه واليا لاحدى الولايات العربية (الاسكندرون ، الاندلس ٠٠ ثم فلسطين) وعندما يعلم بضياعها يقرر العودة لتحرير الممالك الزائلة واستعادة الكرامة العربية المنهزمة ، ولكنه يوقف على حدود الوطن لعدم حمله جواز سفر وتاشيرة للدخول ويتهم بالجاسوسية والجنون ٠٠ ويظهر وفد اسبانى جاء لمفاوضة المسئولين العرب حول اخذ صقر قريش باعتباره مجرم حرب احتل بلادهم بالقوة ، ويكون التفاوض الذى ينتهى ببيع الرمز العربى مقابل بضع اطنان من البصل امر المفاوضون العرب على عدم انقاصها ولو بصلة واحدة !

هذا عن نص الماغوط ٠٠ واما عن التعامل معه بالاعداد فى العرض المسرحى فقد جاء مفتقدا للتعامل الخلاق مع النص الاصلى الى درجة اضعفته وافقدته الكثير من تماسكه وحدة طرحه ، وتمثل ضعف الاعداد فى :

* تغيير نهايات الفصول القوية والمشوقة والمقصورة ـ لدى الماغوط ـ لتحقيق اثر درامى محقق لدى المتلقى فالفصل الاول ـ فى النص ـ ينتهى بصوت « صقر قريش » مدويا من خلال سماعات الصوت باصقا على عصرنا ومستدعيا المهرج ، وينتهى الفصل الثانى بقرار صقر الذهاب الى القرن العشرين على جواد بسرعة الريح ليحرر الارض ويعيد الكرامة للنفوس ، ثم ينتهى الفصل الثالث بصفقة بيع صقر وفقدانه سيفه ولكن الاعداد اضاع هذه النهايات باختزاله المسرحية الى جزاين ٠

* استعان الاعداد للربط بين الاحداث ببعض اغان جاء معظمها مقحما وضعيفا لا يرقى لمستوى العمل الاصلى ٠

* اغفل العمل فكرة البطل الفرد التى يرفضها الماغوط ، والتى تميزه ـ فكريا ـ عن المدافعين عن زمن الفروسية الفردية والذين يربطون بين خلاصنا وظهور المخلص ، فصقر قريش عند عودته يصطدم بعجزه امام ترسانة من القهر والتخلف ، وتقدمه بطولته ٠٠ العنترية ـ لخصومه على طبق من فضه ، حيث يتكشف لنا من مجمل نسيج عالم محمد الماغوط اننا فى زمن الجموع ولسنا بحاجة الى البكاء على اطلال الممالك القديمة الزائلة ٠

* اضاف الاعداد فى النهاية مونولوج خطابى ونمطى لصقر لم يكن

بحـال على مسـتوى نهـاية المؤلف المريرة ٠

اما عن شكل العرض ، فاول ما يدعو للاسف هو التعامل مع المكان ــ المساحة المسرحية ــ وهى هنا فناء وكالة الغورى ــ حيث تم تقديم العرض ــ فقد جانبه التوفيق حيث يطرح المكـان القـديم الجميل ، المتميز بمعماره وزخارفه ، امكانـات تكوين فرجة مسرحية جديدة ، ولكن العرض حول فناء الوكالة الى منصة وصالة كاى مسرح مغلق ٠٠

فلماذا كان اختيار الوكالة لتقديم المسرحية ؟ !

وجاء ديكور العرض وملابسه دونما تناسـق او انسـجام فى التشكيـل واللون ، مما يجعل من الصعب تصديق وجـود مصمم للديكـور والمـلابس متخصص وراء هذا العرض !

ويبقى الممثلون الذين بذلوا جهدهم ــ فى حدود ما هو مرسوم ــ الفنـــان **محمد السبع** ، الذى يستحق التحيـة لمشـــاركته شباب المسرح المتجول فى فى عرض يطرح هموم واقعنا العـربى ، والفنانون المجيدون **حسن الديب وعبد العزيز عيسى وكمال سليمان ومصطفى طلبة وهشام جاد وسميحة عبد الهادى وايمان الصيرفى** فقد قدموا عرضـــا مسرحيا ــ رغم كل ما تقدم ــ ملتزما ، يضعنا فى مواجهة المحنة العربية ويدق ناقوس الخطر الذى ربما يكون الاخير ٠

« حوار العدد القادم »

شهادة السينمائيين الفلسطينيين فى زمن الحــرب

سمير نمر * توفيق موسى (ابو ظريف)

اجراه : محمد كامل القليوبى

الإدانـة
رجل لهذا الزمان

(قراءة نقدية)

عبد التواب حماد

عندما يسمح للعضو المعارض — بمجلس الشعب المصرى — ان يبدى رايه فى بيان الحكومة المطول ، قبيل الموافقة التقليدية للأغلبية صاحبة الايدى المشهرة ، فى ظرف دقيقتين .. فانه لا يفعل ، أكثر ولا أقل مما فعل نادر جلال : عندما قدم « رجلا لهذا الزمان » الى جماهير المستهلكين .

ففى ٩٠ دقيقة أو تكاد ، عرض صناع هذا الفيلم صنوفا من تباريح المهزلة المصرية ، تستغرق فى صياغة عنواناتها الجامع — وحده — ٩٠ ساعة عند التسرع والتلفيق !

فقبل صدور الحكم بالادانة على تاجر المخدرات ، يلجأ اسياده الكبار الى شراء ذمة القضـاء فيفشلون ، ليبتزوا مشاعر الابـوة بعدها ، باختطاف الأبناء رهن الحكم المنتظر ، ويصبح القاضى الشريف محاصرا بين اهدار آخر معالم الشرف ، فى البلاد بتدليس الأحكام ، وبين التضحية بالابنة الرهينة لدى رءوس الاجرام ، فلا يخضع ضميره لعاطفته ، وتسفح عندئذ الدماء ، وتظل بعدها الأيدى الآثمة المحركة مجهلة طول الوقت ، صانعة أزمة السلطة الرسمية فى مواجهـة اصنام الفساد ، حتى تكتشف زوجة تاجر المخـدرات بعض المجاهيل ، ليتساقط المفسدون واحدا تلو الآخر برصاص اسلحتهم ، ويدين سقوطهم المتوالى رجل المحاماة الشهير ، الذى يتضح فى النهاية كونه اداة متصـدرة فى يد آخرين أكبر منه يغتالونه قبيـل لحظة البوح والاعتراف .

لقد كاد « الرجل الذى يشحذ تراث الشرف كله فى مواجهة عاتية مع صناع الهوان والاستلاب » أن يكون موضوعا ، تهيىء بساطته الرائقة : أزمة درامية واعدة ، تفجـر صراعا قادرا على استعارة اللغة الفيلمية المحكمة فى تجسيده واضاءته وجـلو ملامحـه علـى المستويين : النفسى والتاريخى على حد سواء .

ولكن لأننا لم نعد فى زمن البساطة والتملى ، فقد ترك لهاث الحيـاة ، وعنت الفكر ، واكـوام التفاصـيل بصمات غائرة على : عقائدية المفهوم ،

وأسلوب الطرح ، وشمولية الرؤية .. جميعا .

فالمخرج يفهم أن جماعات الشر قد استطالت يدها ، لتهتك مواضع الحساسية فى حياتنا ، حتى رموز العفة القضائية فى البلاد . ويفهم أن خطوط الدفاع عند هذه الجماعات ، تتعدد وتتعاقب ، لا نقتحم منها واحدا الا واجهنا ما وراءه من خطوط بالحيلة والجهد والاجتهاد .

ولا يصعب عليه أن يدرك وجود الصلة بين البنية التحتية للشر ، وبين البنية الفوقية لجماعاته فى البلاد . لكنه يفتقد الحماسة العقائدية فيما وراء هذه القشور ، حين لا ينفك تلك الجراحة الاجتماعية التى قلبت كل الموازين ، وارتبطت بالمشروع الاجتماعى فى مصر الى مؤتنف التبعية والذيلية ، لتتحجر بنا حقبة التقدم ثم ترتد بعدئذ بالانسحاب .

وعندما نتعرض لأسلوب الطرح : فان المخرج لم تمتد مقدرته الاقناعية فيما وراء الخطبة المنبرية فى مهتم الامور ، ورصد الظواهر ، وترديد أسمائها : بدءا من غيبوبة المخدرات ، وخطف النساء ، الى ابتزاز القضاء الجالس ، وتجنيد الواقف منه ، وعجز السلطة الرسمية عن الامساك بالطرائق الخفية .

وعندما لم تصدر المفاهيم عن عقيدة ، وضلت طبيعة الطرح ، من خلال الكوام التفاصيل ، هزلت الرؤية السياسية ، فى العمل الفنى ، فكان المخرج من ازمة المواجهة ، مبادرة شخصية اختيارية ، جاءت من عناصر انحازت للشر طويلا ، فآثرت دون تبرير درامى او تمهيد منطقى ، أن تنهى بنفسها آلام الشرفاء المأزومين ، فتصبح المرأة التى فجعتها السلطة فى زوجها ـ تاجر المخدرات ـ والتى عاشت وفية له مادحة اياه ، هى نفس المرأة التى تقدم العون لنفس السلطة ، وتخرجها من مأزق كبير .

ثم جاءت النبوءة السياسية المطروحة فى فيلم نادر جلال ، منسجمة بالطبع ، مع الرؤية السابقة : من خلال مشهد (أمريكى) بحت ، تبيد فيه قوى الشر بعضها ، فتتهاوى نواطيرها عند أول خلاف ، ولتطمئن بعدها الجماهير الباحثة عن حلول ، مادامت رؤية الصراع لدى المخرج تقف عند حدود الخلاف بين العناصر الشريرة ، ولا تتعداها الى القوى العالمية التى تحفظ تماسكها الى أمد بعيد ، فتعطى النبوءة بذلك تفويضا للمفسدين بالاصلاح !

ان الشحنة الانتقادية فى هذا العمل الفنى ، قد غص بها حلقه ، واترعت بها كئوس المشاهدين عندما لم يراقب المبدع عمله ، فى مرحلة الخشونة ، وقبل التشطيب ، ليوظف فى عمله الفنى المقولة الجمالية الشهيرة .. « القليل هو الكثير

صحيح أن المخرج ، قد استعان بمصور قدير ، تجاوز فقر البيئة التصويرية ، بامكانيات العدسات لعرض وجهة نظر الكاميرا ، فى مشاهد هروب الرهينة مثلا ، او مشاهد حصارها بالمفاجئات .

وصحيح ايضا ان التعبير من خلال اظلام نصف الكادر ، حيث يستتر المحامى الشهير ، فى مواجهة مع القاضى الشريف ، هو تعبير بليغ بالتناقض الضوئى ، عن تناقض الشخصيات ، ليؤكد المشهد ، ويفسر بعض ما فيه ، ويضيف للمخرج فى خانة الدائن بقدر ما يحذف من خانة المدين .

ولم يكن سهلا ان يقوم المخرج بدراسة جماليات الصورة من ظلال والوان ومساحات ، باستغلال حركة آلة دوارة ، لتنظيف السيارات ، تلف فى دورانها ، وتعاقب الوانها ، غموض المفسدين .. فتصنع الرمز ، بغير اقحام او تدليس .

ولا يزال صحيحا ايضا ان حاسة المخرج فى اختيار الممثلين ، قد لعبت دورها فى الاقناع بشخصية القاضى المأزوم على وجه الخصوص ...

ويجوز لنا ان نغبط المخرج ، على تصميم المشهد الأخير : عندما ناغم بين الجملة الأخيرة فى الحوار ، وآخر لقطة عرضتها الآلة ، ونعنى بها لقطة الاغتيال من (اعلى) ، والذى صادف ، تصريح المحامى المتورط ، بان وراء الأحداث كلها طبقة (اعلى) مما تتصورون !

لكن ذلك كله اذا ظل صحيحا — كما نرجو — فهو لا يثبت سوى : صدق النية ازاء عمل خطير ، تحول الى نموذج فذ ، من وسائل الايضاح السمعبصرية ، حينما يستعان بها فى ترجمة الصيغة الرسمية ، لصحيفة الاتهام ، الى لغة اللقطة والمشهد والمونتاج !

والفيلم عمل فنى ، قد نطوى الكشح عن هناته — كنقاد مشجعين — ولكننا فى مواجهة الجماهير المتلقية ، لا يمكن أن نحاسب الأعمال الفنية بالنيات .

وتأسيسا على ذلك : نكون قد تجاوزنا شبهة التجنى ، فى محاكمة رجل ... لهذا الزمان .

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

المنهج الماركسى فى علم الأدب :

تشكل المبادىء العامة المنطلقة من الفهم الماركسى للعملية الأدبية ما يعرف بالمنهج الماركسى فى دراسة الادب · ويقوم هذا المنهج على دراسة الادب فى مجمل علاقاته وارتباطه بالحياة الاجتماعية منطلقا من اولوية الحياة الاجتماعية وثانوية الفن عموما ، وهى النظرة الموازية لموقف الفلسفة الماركسية من اولوية « المادة » وثانوية « الوعى » عموما · ولما كان الادب احد اشكال « الوعى الاجتماعى » ، فان درجة تطوره تتحدد بمدى تطور الحياة الاجتماعية ، ويعارض المنهج الماركسى النظرة التى ترى ان الادب ظاهرة من التطور الفطرى معزولة عما حولها ومغلقة على ذاتها · (انظر الشكلية) ·

وعامة فان الفن شكل من اشكال انعكاس الواقع فى ذهن الانسان فى صورة فنية (خلافا للعلم الذى يعكس الواقع فى مفاهيم) ، وتكشف هذه الصورة الفنية عن السمات العامة والجوهرية للواقع · وفى نفس الوقت فان المنهج الماركسى يحتم دراسة الادب فى خصائصه المحددة وادراك الطبيعة المتميزة للتعبير الادبى عن القوانين التى تحكم حركة المجتمع ، على اساس ان ذلك التعبير المتميز الذى ينفرد به الادب شكل من اشكال الايديولجيا (١) وشكل من اشكال الفن ·

ومن الزاوية المنهجية العامة ، يصبح دائما القول بان تطور المجتمعات هو المحدد لتطور الادب ، لكن ذلك ــ وهذه ملاحظة ماركس وانجلس الهامة ــ لا يعنى دائما التطابق بين درجة تطور المجتمع الاقتصادية وحالة

---

(١) الايديولوجيا : هى جملة الآراء السياسية والحقوقية والاخلاقية والفنية لطبقة ما · (المترجم) ·

الادب • أى انه لا يجوز القول بانه كلما كان المجتمع متخلفا كان ادبه متخلفا • فمن الواضح ان المجتمعات العبودية ـ من ناحية التطور الاقتصادى ـ تعد متخلفة بما لا يقاس بالنسبة لمجتمعاتنا المعاصرة ، لكن ذلك لن يفسر لنا الاشعاع المتصل الى الآن ، لمعايير ونماذج الفن الاغريقى ، تلك النماذج الملهمة والتى لا تتكرر • وتفسير ذلك ان للادب ـ والفن عامة ـ قدرة خاصة على عكس وتصوير السمات العامة ، الجوهرية ، فى نفوس البشر عبر مختلف العصور ، وهى نفس القدرة التى تمكن الفن الصادق من تجاوز حدود الطبقة التى عبر عنها • وبصدد الفن الإغريقى يقول ماركس : « ليس من الصعب أن ندرك ان الفن والادب الاغريقى قد ارتبط باشكال من التطور الاجتماعى • لكن صعوبة المسألة تتضح حين نفكر فى ان تلك الفنون ما زالت تمنحنا المتعة الفنية ، وما زالت من بعض النواحى تمثل لنا معيارا ونماذج لا تتكرر • وحقيقة ان الرجل لا يستطيع ان يرتد طفلا دون ان يقع فى الصبيانية •• ولكن الا تبهجه سذاجة وبراءة الاطفال ؟ • وترى اليس من واجبه ان يسعى ـ من موقع اعلى ـ لاستعادة جوهره الحق ؟ • الا ينبعث الطابع الخاص للطبيعة الطفلة على حقيقته دون تكلف فى كل عصر ؟ ، فلماذا لا يصبح بوسع طفولة المجتمع البشرى ـ حيث قامت بتطوير كلما هو جميل ـ ان تمثل بالنسبة لنا متعة دائمة باعتبارها مرحلة لن تتكرر ابدا ؟ • ثمة اطفال غير مهذبين ، وثمة اطفال عقلاء كالشيوخ ، وفى تلك الفئة الاخيرة تندرج شعوب كثيرة من الشعوب القديمة • لكن اليونانيين كانوا اطفالا طبيعيين • والمتعة التى يهبنا اياها الفن اليونانى لا تتعارض مع تلك المرحلة الاجتماعية غير المتطورة والتى نشأ فى ظلها ذلك الفن وعلى العكس من ذلك فان تلك المتعة الفنية وثيقة الصلة تحديدا بالظروف الاجتماعية غير الناضجة التى ولدتها ، والتى ما كان لها ان تظهر الا فيها فقط ، تلك الظروف التى لن تتكرر من جديد ابدا »(٢) •

وقد قام انجلس فى كتابه : « أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة » بمعالجة تلك الظروف التى يشير اليها ماركس • وفيما بعد ضاعت روح الانسجام بين الانسان وما حوله ، الروح التى عكسها الادب اليونانى فى عهوده الاولى ، ادب مجتمع لم يكن قد عرف الدولة بعد • وضاعت تلك الروح بانتقال المجتمعات الى تشكيلات اقتصادية ـ اجتماعية أخرى • وفيما بعد طرح الأدب ـ فى المجتمعات الطبقية ـ أزمة التنافر الحاد بين « الحرية »

---

(٢) النص من كتاب « ماركس وانجلز حول الفن » الجزء الاول موسكو عام١٩٨٣ ص ١٦٥ •   (المترجم)

أو « الضرورة » ، ففي المجتمعات الطبقية تنشأ العلاقات بين البشر بصورة عفوية بحيث لا يتمكن الناس من التحكم في نتائج نشاطهم الاجتماعي المشترك ، وفي توجيه ذلك النشاط الوجهة التي تخدم مصالحهم ، أي أن العلاقات تتكون بحيث لا يصبح بوسع الناس أن يمارسوا « الحرية » التي تعني « ادراك الضرورة » وهي السيطرة على مقدرات وشروط المجتمع المحدد ليصبح من الممكن القفز من « مملكة الضرورة » الى « مملكة الحرية »(٣)٠

وقد اكد ماركس وانجلس على أن العلاقة بين الادب والبناء الاقتصادي التحتي علاقة ذات طبيعة معقدة وغير مباشرة وكتبا بذلك الصدد : « أن التطور السياسي والحقوقي والديني والادبي ، والفني ، وغير ذلك ينشأ علي اساس التطور الاقتصادي ٠ ولكن كل تلك الظواهر تؤثر في بعضها البعض ، كما انها تؤثر بدورها في البناء الاقتصادي ولا تنحصر القضية ـ اطلاقا ـ في ان الوضع الاقتصادي هو وحده السبب المحرك النشيط ، وان كل ما عدا ذلك نتيجة سلبية ناجمة عن السبب المحرك ٠ كلا **ذلك ان عملية التفاعل في محصلتها النهائية هي التي تشق الطريق لنفسها دوما** ، على اسس التطور الاقتصادي »

ووفقا لذلك ، فان المنهج الماركسي في دراسة الادب يرفض تماما كل عمليات النقل المباشر واستنساخ قوانين التطور الاجتماعي والاقتصادي مجال الأدب ٠

وينعكس الادب بمضمونه القوانين الموضوعية للواقع الاجتماعي ، الا انه مثل الاشكال الايديولوجية الاخرى لا يعكس الواقع على نحو سلبي وتأملي ، لكنه يقوم بتلك المهمة في ضوء مثل اجتماعية محددة وفي ضوء الرؤية الذاتية للكاتب ٠ وقد كتب « بليخانوف » بذلك الصدد مستشهدا باطروحة « تشيرنيشيفسكي » : (**ان الفن ٠٠ لا يصور الحياة فحسب ، بل يفسرها ايضا** ٠ وغالبا جدا ما يتسم الانتاج الادبي باهمية الحكم على ظواهر الحياة ، وهذه هي الفكرة التي طرحها « بيلينسكي » في السنوات الأخيرة من حياته حين كتب في مقالته « نظرة على الادب الروسي سنة ١٨٤٧ : « ان الفن لا يستطيع أن يطور وعي الناس الا باصدار أحكام على ظواهر الحياة »(٤) ٠

لذلك ، فان ما يصوره الكاتب (العنصر الموضوعي) ، وحكم الكاتب على ما يصوره (العنصر الذاتي) يشكلان معا وفي عملية تفاعل المضمون

---

(٣) أنظر مقولتي « الحرية » والضرورة » في الفلسفة الماركسية .

(٤) « الفن والحياة الاجتماعية » ـ بليخانوف ـ المترجم .

الفكرى للعمل الادبى • ولهذا فان اهمال اى من هذين العنصرين يقود الى فهم غير صحيح واحادى الجانب للظاهرة الادبية •

ويمكننا ان نوجز المبادىء التى يقوم عليها المنهج الماركسى فى دراسة الادب على النحو التالى : الادب شكل من اشكال انعكاس الواقع فى ذهن الانسان فى صور فنية تعكس السمات العامة الجوهرية للواقع ، وهو شكل من اشكال الايديولوجيا والوعى الاجتماعى • وتتحدد درجة تطور الادب وفقا لدرجة تطور المجتمعات ، والادب جزء من البناء الفوقى ، على ان العلاقة بين الأدب والبناء التحتى علاقة معقدة وغير مباشرة • والادب ليس تصويرا سلبيا محايدا للواقع ، لكنه يتضمن بالضرورة حكم الكاتب على الواقع وموقفه منه ومن الظواهر المختلفة • واخيرا فان العمل الادبى يشكل وحدة متكاملة تتالف من الشكل والمضمون ، ويقوم المضمون بالدور القيادى فى تلك الوحدة •

ولا يقدم لنا المنهج الماركسى سوى تفسير لخواص الادب باعتباره تعبيرا متميزا عن الواقع ، كما يقدم لنا القوانين الرئيسية التى تحكم تطور الأدب • وبهذا المعنى فان ذلك المنهج يكشف لنا عن الاتجاه الرئيسى ، والطريق التى ينبغى علينا ان نمضى فيها لدراسة الادب • ولكن المبادىء العامة المنهجية التى اشرنا اليها لا تمكننا وحدها من دراسة الادب ، لان تلك الدراسة تتطلب وسائل ومفاهيم محددة اخرى ، نجدها فى علم الادب الذى ينقسم الى ثلاثة اقسام : نظرية الأدب ، وتاريخ الادب ، والنقد الادبى ، وقد واكبت المنهج الماركسى فى نظرية الادب مفاهيم جديدة مثل : حزبية الادب ، الطابع الشعبى للادب ، وغير ذلك •

فى العدد القادم

المكتبة العربية :

واقعية الكم •• فن العصر التكنو — نووى

تاليف : محمود صبرى

عرض : ايمن حمودة

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١





كتاب الأهالي رقم ١٠

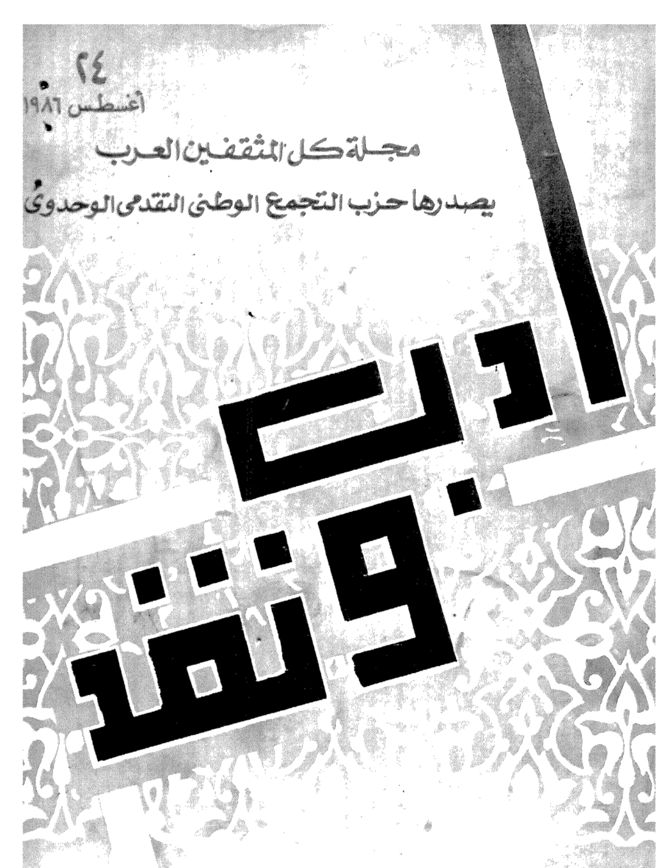
ايتان هابر / زيف شيف / ايهود يعاري

ترجمة وتوثيق : إبراهيم منصور

حدث في كامب ديفيد

المفاوضة على الطريقة الساداتية

طبقا لروايات : اسماعيل فهمي / محمد ابراهيم كامل / كارتر
كوانت / بريزنسكي / ديان / فايتسمان



* المتهم — قصيدة لعبد الرحمن الأبنودى
* شهادة السينمائيين الفلسطينين فى زمن الحصار
* الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة (الجزء الثانى)
* ملف عن الحركة الأدبية فى الشرقيـة



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الرابع والعشرون

السنة الثالثة

اغسطس سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

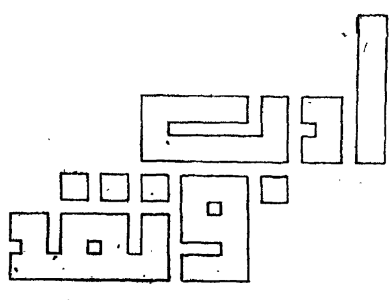
* المراسلات: مجلة ادب و نقد ـ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ـ القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارًا أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :

افتتاحية

محافظون.. ومجددون

فريدة النقاش

تلملم الحقبة النفطيـــة أوراقها ومباذلها ، وتمضى ، وينفض مولد الثقـــافة الزائفة ذات الأوراق الكثيرة والصـــور المثيرة والنفع القليل ، ويعود الذين كانوا قد هاجروا الى عواصم النفط أو العواصم الأوربيـــة لمواطنهم بعد أن صنعوا رواجا«فكريا» زائفاقيل لنا انه تجديد واضافةالى « التكنيك » العالى فى الصحف والمطبوعات والســـينما والتليفزيون . وســـوف يكون بوسعنا فى السنوات القادمة أن ندرس على مهل الأثر الحقيقى لهذه المرحلة فى الثقافة العربية ، نفرز الغث من السمين والخبيث من الطيب ، ونعيد تأسيس . ما لم يتوفر له المناخ الصـــحى ليتأسس ولينضج على مهل ولســـوف ينضج حتما على هـــذه النار الخامدة الآن للنضال الشعبى من أجل وطن جديد .. مازالت ملامحه لا تبين .

لكن ما يبين لنا الآن وما لا يحتاج لجهد كبير للكشف عنه هو الطابع الشكلى الهش الذى فرضته هذه الحقبة بكل ما فيها على قضية التجديد فى الثقافة العربية ، اذ اصبح الصراع الذى طالمـــا نشب بين المحافظين والمجددين فى كل العصور ينجذب عنوة وقسرا الى ارض « المحافظة » وينطلق عنوة وقسرا منها .

تدفقت الثروة الطارئة على الأمة من معاقل المحافظـــة والتقليدية أساسا ، وأغدق النفط عطاياه ، فأخذت هذه العطايا حين عجزت عن

اساسا ، وأغدق النفط عطاياه ، فأخذت هذه العطايا حين عجزت عن

محاصرة النزوع الواقعى الى التجديد تدفع بهذا التجديد دفعا الى حائط الشكلية باسم الحداثة حينا وباسم احياء التراث حينا آخـــر .

وليس خافيا على المبدعين على امتداد الوطن العربى أنه فى زمن التردى والهوان هذا تقوم محاولات منظمة لضخ ماء الحياة من جـــديد فى الأنهار الجافة للتركيبة الاجتماعية السائدة عبر هـــذه الوفرة الهائلة من المطبوعات التى تحتاج من أجل تسويد صفحاتها فى الاطـــار المرسوم سلفا ـــ لآلاف الأقلام والعقول .

ورغم الاسهام المتنامى لآلاف الأقلام والعقول فان الفكر الظلامى المحافظ اصبح سائدا اكثر من أى وقت مضى وان ارتدى قناعا تجديديا براقا . بحكم وفرة الفلوس وتقدم الأدوات .

كما لعبت فلوس النفط دورا حاسما فى مد اجل التشكيلة المحافظة اجتماعيا وسياسيا ، وبان اثرها جليا فى المكاسب التى تحصلت عليهـا الدولة الصهيونية فى ظل الثروة العربية الطارئة ، فقد لعبت هذه الفلوس دورا فى محاصرة التجـــديد الحقيقى فى كافة الميـــادين والذى نتج عن احتياطيات روحية ومادية ملحة للجماهير العاملة . لم تجد فى ظل هذه الوضعية الا اشباعا زائفا لها فى شكل أدب تافه ومسلسلات تليفزيونية اكثر تفاهة وفكر متخلف يرتدى اقنعة الحـــداثة والعصرية ويجـــرى تقديمه لها فى أبهى حلة ، عبر أدوات متقدمة تكنيكيا تقدما هائلا ، ومناهج تعليم عفى عليها الزمن اعتمدت التلقين والقمع معا لعزل العلم والمعرفة عن واقع المجتمع واحتياجاته الأصلية ، فبقى المجتمع على حاله وبقى العلم أداة لحظية مفصولة عنه .... الخ .

ان قدرة مفكر او مبدع كبير على تجـــاوز آفاق العالم الذى يحد طبقته ويلهمها ، وسعيه النقدى لهـــذا التجاوز لابد أن يرتبط بادراك عميق لحقيقة وضرورة أن يتم هذا التجاوز على الأرض الفكرية لعـــالم جديد بحيث يكون أداة فاعلة فى تخلق هذا العالم وبنائه ، والا فســـوف يكون البديل هو القفز فى الفراغ الكونى والانتقال بين إشكال التجـــديد الذاتى المختلفة التى تتحايل بها القوى الاجتماعية القديمة على البقاء .

وهى أشكال سائدة الآن تزداد بريقا وقـــدرة على التأثير كلما توفر لها مفكرون ومبدعون أذكياء واسعوا الثقافة وافروا الخيال قادرون على أن يبثوا فى العـــالم الميت حيـــاة وأن يضفوا على هذا المـــوت ذاته طابعا انسانيا ، وأن يستلهموا من المخزون التاريخى للنظـــرة المحافظة الى العـــالم حججا وبراهين يجرى احياؤها لتبرير بقـــاء هذه « الجثة » بيننا .

وهم بذلك يبقون محافظين باسم التجديد يلعبون دور الوســـيط

الشاطر بين الجماهير الغفيرة التى تقول لها خبرتها الحياتية كل يوم : لابد من شىء جديد ، وبين طبقة اجتماعية تآكلت وأخذت تعيش على الرغم من الزمن الجديد ضيفا غير مرغوب فيه ، لا يستطيع أن يواصل الحياة دون عون خارجى دائم . ودون فن وفكر يبرر سطوته حين يصوره للجماهير الغفيرة طيبا ، جميلا قادرا على مواصلة الحياة .
ونكون هنا بصدد نموذج واقعى للغاية للكيفية التى تتحول بها الأفكار الى قوة مادية تسعى فى الواقع وتربكه ، وهى تخلق مصارف جانبية عقلية ووجدانية يتدفق اليها السخط والصحو الشعبى دون وعى .

❋ ❋ ❋

هل بوسع الناس الطامحين الى عالم جديد متحرر من الاستغلال نظلله الحرية والكرامة أن يتعايشوا مع « الجثة » حتى ولو كانت جميلة ؟ ان مفردات الفكر التجديدى ظاهريا بكل أبنائه الشرعيين من الأدب الشكلى والعدمى ... واحياء النزعات الصوفية .. الخ . تقول لنا ذلك بصيغ كثيرة ، وقد عبر الكاتب المسرحى الراحل محمود دياب عن « الحالة المزاجية » التى يكون هذا التعايش فى ظلها ممكنا وقادرا على مواصلة الحياه فى مسرحية قصيرة فذة التكوين هى « الرجال لهم رعوس » .

ان فقدان العدل والكرامة والحرية والقدرة على الدفاع عنها جميعا بالنسبة للوطن ككل فى مواجهة الاستعمار والصهيونية هو حقيقة لا لبس فيها يجرى الباسها ثيابا خارجية تخفى وجهها تماما ومثلما يدور التجديد — المودرنزم — الحداثة فى اطار المحافظة اذ لا يفعل سوى أن يزوق العالم القديم المتآكل ويلهمه . ان المحافظة أو التجديد ليسا مفهومين مجردين أو مطلقين ، كما انهما ليسا نتاج عملية ادراكية ذاتية محضة بل انهما فى خاتمة المطاف محصلة لصراعات تنشأ فى الواقع الاجتماعى — الاقتصادى ، وهى صراعات تنتج افكارها ورؤاها ومواقفها وقد لا يبين بهذه الدرجة أو تلك ذلك الخيط الذى يشد الأفكار والرؤى والمواقف الى أسسها الاقتصادية الاجتماعية ، ولكن يخطىء أى تحليل لا يبحث بصبر وأناه عن هذا الخيط ، فبدونه سوف يكون هذا التحليل هامشيا جزئيا قاصرا عن رؤية الظواهر فى عمقها وحركتها الدائبة .

وفى حالة التجديد الفكرى والابداعى للرأسمالية الذى نحن بصدده سوف نجد أن الواقع المادى الذى تستند عليه الأسس الفكرية يضرب بعمق فى علاقات التبعية من جهة ، وفى فلوس النفط التى تنتج اظلاما سلفيا من جهة أخرى .

كذلك فان تجديد الرأسمالية والباسها ثيابا باهرة فى الفكر والابداع هى حالة عالمية لا تختص بهـا أو طابنا فقط ، ولكن تبقى أمام المبدعين العرب مهمة اكتشاف وتدقيق الصيغ التى يتم بهـا هذا التجديد فى الوطن العربى أى الخصوصية العربية فى هذا الميدان ، ولابد لنـا من ان نتوقف أمـام ظاهرتين .. فلوس النفط من جهـة واعادة تقـديم الصهيونية فى ثوب جديد يمكن التعايش معه من جهة أخرى ، باسـم الحضارة والثقافة حينا وباسم الواقعية السـياسية حينا آخر .

وهى عمليـة تستند فى كل الحالات على عمليـات القمع والحصار بأشكالها المتباينة بما فيهـا قمع الذاكرة القومية ذاتها .

يقـول سميح القاسم فى رد له على رسالة كتبها محمود درويش .

.. ماذا بشأن مخيلتنا نحن ، مخيلة جيل برمته ، حاصروها منـذ طفولتها الأولى بكأس امرىء القيس الذهبية وابهـة بنى أمية ، وسيجوها بـ طالع المتنبى المدهشة وصهيل الخيل وصليل السـيوف منـذ داحس والغبراء مرورا بالقادسية حتى حرب تشرين المجيدة . ماذا عن ذاكرتنا المحرومة من غضب الصعاليك ونقاء الغفارى ولوعة بن زريق البغدادى ؟ لقـد جروا الى قلوبنا انابيب نفطهم ومائهم هم وتركونا نتخبط بحثـا عن رأس النبع حيث ماؤنا نحن .. فما الذى كان وما هو الكائن وما الذى سيكون بعد أن صعقوا مخيلة طفولتنا عام ١٩٤٨ ، وصعقوا مخيلة فترتنا عام ١٩٥٦ ، وصعقوا مخيلة شبابنا عام ١٩٦٧ وقايضونا عين جـالوت بكامب دافيد والحبل على الأعنـاق)) .

نعم .. والحبل على الأعناق ..

وبعد .. فنحن لا نملك ازاء هذه الحقـائق والمشاهد أن نفـرط لحظة واحـدة فى الوعى النقدى فهو سلاحنا البتار الـذى لا نستطيع الاستغناء عنه فى معـركة هى حتى الآن غير متكافئة بين التجـديد ـــ التجديد والتجديد ـــ المحافظة،فالأخير غنى بفلوس النفط وبالظلام والتبعية قادر على أن ينتشر ويتوغل يدوس على الوعى والقلب والأحـلام دون رحمة ، واذا كان النفط وحده قد أخـذ يلملم أوراقه ويمضى فان الجروح التى أصابتنا ليسـت سهلة الالتئام ... وان سدنته مازالوا يتشبثون بالحيـــاة .

فريدة النقاش

تحليل اللغة الروائية عند باختين

إبراهيم فتحي

طرائق عتيقة من التحليل الأسلوبى :

تمتلىء السوق الأدبية بأنواع من الدراسات « اللغوية » للرواية ، تبتعد عن خصائص الرواية باعتبارها جنسا أدبيا . فاللغة تعتبر عند أصحاب التحليل اللغوى مرادفة لكلمات المؤلف المباشرة وتعزل ، ثم تتعرض هذه اللغة للتحليل من حيث الاستعارات والتشبيهات والقاموس وروعة التعبير ، بدلا من تحليل أسلوبى للرواية باعتبارها « كلا » فنيا . وهذا الوصف اللغوى « المحايد » يكترث أكبر اكتراث بعزل عناصر لغوية والكشف عن انتمائها الى اتجاه أدبى مفترض مثل الرومانسية والطبيعية والانطباعية ، وقد يبحث فى « اللغة » عن عناصر تعد تعبيرا عن شخصية المؤلف أى أن هناك دائرة للتحليل اللغوى تقف عند اعتبار اللغة فى الرواية مرادفة للأسلوب الفردى عند روائى معين .

والرواية عند الصائحين بالنزعة اللغوية المجددة تدرس بوصفها جنسا بلاغيا ، وتحلل أدواتها من حيث فاعليتها البلاغية التى ستصير فاعلية خطابية بمعنى من المعانى ، مادامت العملية التحليلية تفترض الأسلوب اللغوى تعبيرا عن شخصية المؤلف وقدراته وانتمائه الى

---

* باختين ناقد واستاذ لغويات سوفيتى عاش فى أوائل القرن ، قدم اضافات هامة فى علم النقد الماركسى ، وعمل مع مجموعة من الاصدقاء فى اطار حلقة بحث قدمت دراساتها باسمائهم جميعا ، وتعرضت للمضايقات فى ظل الستالينية . مات باختين سنة ١٩٧٥ ، واخذت جامعة موسكو والمجلات الادبية تكشف النقاب عن اعماله بعد موته ورد الاعتبار اليه ، كما اعادت دراسة اعماله جامعات ومراكز بحث أمريكية واوربية ، ومن اهم اعماله « نظرية الرواية » .

أسلوب مدرسة معينة وتمكنه من شيء اسمه اللغة الشعرية الأدبية « العامة » .

وكل ذلك يحجب عن الأنظار جنس الرواية ومطالبه النوعية التى يفرضها على اللغة ، والامكانات المحددة التى يفتحها أمامها .

صوت المؤلف :

هناك تمييز قاطع بين الرواية (ومعها أشكال قص مماثلة أو تختلط بها) ، وبين أجناس أخرى مثل الشعر الغنائى والملحمة والحكاية الشعبية والقصيدة القصصية ، فالوسائل اللغوية فيها جميعا تعبيرية على نحو مباشر ، وليست الحال كذلك فى الرواية .

ففى الرواية لا نلتقى أساسا بصوت المؤلف فى نقائه التعبيرى بل نجد أمامنا « صورا » لكلام الشخصيات ، وهى صور قصصية ، للغات مغايرة لقول المؤلف . ولا يمكن أن تعمل الاستعارات والبلاغيات الشعرية فى الرواية باعتبارها وسائل التمثيل والتصوير المباشرة الأولى ، كما لو كانت « أغنية » لهذه الشخصية أو تلك كتبها المؤلف على لسانها ، بل تتحول لغة الشخصيات من وسائل للتمثيل والتصوير الى « موضوع » للتمثيل . أما نبرات صوت المؤلف فنسمعها تتخلل أصوات الشخصيات ، على مسافات وأنحاء شديدة التباين والتفاوت ، قد تكون نبرات متهكمة أو متعاطفة ، تقف على مبعدة أو متداخلة . وفى جميع الأحوال لا تصلح وسائل التركيب النحوى وأدوات التحليل اللغوى لتمييز بين صوت المؤلف واصوات الشخصيات .

ان لغة المؤلف الضمنى الباطنة فى النص ، توجد داخل لغة الشخصيات بدرجات مختلفة كما توجد خارجها وهى تحيا فى منطقة تماس حوارى واحتكاك واتصال يأخذ ويعطى بالقياس الى المناطق اللغوية للشخصيات المختلفة .

واللغة هنا هى الأداء اللغوى، التجسيد الواقعى المباشر للمفهومات الايديولوجية والصور السيكولوجية الاجتماعية ، فى تناقضها وصراعها وليست القاموس المحايد او التركيبات النحوية الصرفية فى عدم اكتراثها بالصراع الاجتماعى .

ولنأخذ مثلا صورة لغة تاتيانا فى الرواية الشعرية يوجين أو نيجن لبوشكين ، ونجد فى قلبها ترابط حوارى داخلى ، بين لغة شابة من الأقاليم وعناصرها الحالة العاطفية ، ولغة شعبية لحكايات الجان

وقصص الحيــاه اليومية النثرية تحكيها مربيتها مع أغان فلاحية وقراءة طالع ... الخ .

وما نعتبره كوميديا عتيق الطراز فى لغـــة « تاتيانا » يأتى مرتبطا بما هـــو واقعى معـــاصر حاد الوقع فى لغـــة الشـــعب . وصـــوت المؤلف لا يقوم بتمثيل (تصوير)هذه اللغـــة فحسب بل يتكلم من خلالها ، وهناك أجزاء ليســـت بالقليلة معروضة فى منطقة صوت « تاتيانا » .

وهذه المنطقة مثل المناطق الأخرى لأصوات الشخصيات فى الروايات النثرية عموما ليســـت معزولة تحيطها أسوار فاصلة عن لغة المؤلف بأى طريقة شكلية أو نحـــوية أو تتعلق بالتكوين بل هى منطقة لا تتعين حدودها الا على أساس الأسلوب بالمعنى الصحيح .

صوت لغـــوية اخرى :

وبالاضافة الى المناطق اللغـــوية للشخصيات نجـــد فى كثير من الروايات صروا للغـــات أخرى قد تكون شديدة الوضوح مثل اضــــفاء طابع القالب بهـــدف المحاكاة الهزلية للغـــة اجناس أدبية أو لغـــات مدارس أدبية يسخر منها منطق السرد الروائى (سرفانتس فى دون كيشوت أوستيرن فى ترسترام شاندى) . أو توازٍ يستهدف المفارقة (مثـــل الاستهلالات الملحمية والاستطرادات الرمزية عند جويس فى أوليسيس — المترجم —) ، أو بعض التدفقات العاطفية الكثيفة المتميزة من الغنائيات المبـــاشرة للمؤلف .

وهكذا تكون الخطوة الأولى فى التحليل هى تفكيك الرواية الى صور للغـــات مترابطة تجرى حوارا حميما مع لغـــة المؤلف التى يجب ألا نخلط بينها وبين اللغة السائدة من حيث الكم فى « صياغة » الجنس الروائى ، وتنويعـــات اللغة الأدبية للعصر .

وكل هذه اللغـــات بوسائلها التعبيرية المباشرة التى تقوم بالتصوير والتمثيل فى معظم الأجناس الأخرى تتحول فى الرواية الى «موضوعات» لتصوير والتمثيل ، يقـــدم الجنس الروائى صورة لها .

ويسهم المؤلف فى الرواية ويصبح كلى الحضور بما يكاد أن يكـــون اخفاء للغته المباشرة **المقصود باللغة الروائية (القصصية الحديثة احيانا)**

والخطوة الثانية فى التحليل تجعلنا نرى لغـــة الرواية ، لا شتاتا متفرقا من لغـــات ، بل « نسقا » من لغـــات تبعث كل منها فى الأخرى حيــاة خاصة على نحـــو يتعلق بالطـــابع الايديولوجى والسيكولوجى

الجمعي . فمن المستحيل التعامل الحق مع لغة الرواية ووصفها وتحليلها باعتبارها لغـة مفردة موحدة .

. فالمعنى الواحد في الرواية ينتمي الى اتساق أسلوبية مختلفـة وفقا لعلاقته بالشخصيات ومناطقها اللغوية : منطقة تهكم . منطقـة صياغات عاطفية « شعرية » ، صوت الفهم المشترك الرصين يلبس قناع الواقعية والمعقولية ، التعبير الحماسي الضارب الجذور في التحيزات، انتحـال ثياب قوالب ولوازم رومانسية أو بطولية ، ربـط « كلمـة » من قاموس رفيع طنان بكلمة من قاموس مبتذل ، اللهجة الودود في مخاطبه المؤلف للقـارىء .... الخ .

والآن ، وقبل الخطوة الثانية ، خطوة النسق ، ماذا يبقى من الرواية لو حللناها الى اشـكال لغوية وأسلوبية متباينة تنتمي الى مستويات وأجناس لغـوية مختلفة ؟ وماذا يبقى لو حذفنا كل علامات الاستشهاد والحوار والارشادات التنغيمية ، وكل التصنيفات الى أصوات وأساليب وحذفنا كل الفجوات والثغرات المتنوعة بين صور اللغات والقول المباشر للمـؤلف ؟

هل يبقى لنـا في النهاية كتلة مختلطة من أشـكال لغوية وأسلوبية متغايرة تفتقر الى حس واقعي بالأسلوب ؟ ؛ فمن المستحيل ابراز «لغات» الرواية المتضاربة على مستوى واحـد ، أو مدها معا على طول خـط مستقيم ، ولا تظهر « الكلمات » باعتبارها كلمة المؤلف المباشرة بالمعنى اللامشروط مثل كلمـة الشاعر في قصيدة ؛ فالرواية لا تحوي « لغـة » مفردة أو « أسلوبا » مفردا ، فهل معنى ذلك الاختـلاط وانعـدام الاسلوب ؟

المركز اللغوى الايديولوجى للرواية :

تفتقر هنا كلمة شائعة هي التـوزيع « الأوركسترالي » المركـب للغـات ، وهي ليسـت حلا لفظيا سهلا .

اننا لن نجد المؤلف باعتباره خالقا للكل الروائي في أي مسـتوى من المستويات اللغوية للرواية على حدة ، ولكننا سنجد لغـة المؤلف الضمني ، لغـة « الكل » ، في مركز تنظيم الرواية حيث تتلاقى جميـع المناطق اللغوية وجميع المستويات الأسلوبية . وهذه المناطق الشخصية اللغوية والمستويات الأسلوبية تبتعد بمسافات متباينة عن المـركز .

فالحياة القومية تتكلم بكل أصواتها ، بكل لغـات وأساليب العصر داخل الرواية ، ولا يتم تصوير أو تمثيل « اللغة الأدبية » باعتبارها جاهزة موحدة لا تقبل جدالا ، بل ترد باعتبارها مزيجـا مركبا حيا من أصوات متباينة متعارضة ، تنمو وتتجدد .

ويحاول « المركز اللغوى » فى الرواية التغلب على الطابع الأدبى السطحى الذى تتسم به لغـات بالية متحضرة مقيدة باغلال الأزيـاء العصرية فى السرد القصصى وذلك بالاستقاء من عناصر الفولكلور اللغوى، اللغة الحية للشعب فى مسارها . وليس معنى ذلك ممارسة ما تحفل به الروايات السطحية من استغلال غليظ للتناقضات الواضحة بين اللغة الشعبية الحية على الالسنة وبين « اللغـات » الأخـرى المصقولة . **اما الروايات المتازة فهى بمثابة نقد ذاتى للغة الأدبية الرسمية الشائعة،** وتجىء نتاجا لمراتب لغـوية متنوعة (لغة الجنس الأدبى ، لغـة الحياة اليومية ، التأنق اللغوى فى فترة محـددة ولوازمه) . ولا تخلـو من محاكاة هزلية لغوية وأسلوبية « واضاءة متبادلة » بين اللغات .

ولكن هذه الاضاءة المتبادلة لا تتحقق على مستوى التجريد اللغوى. لأن صور اللغة أو اللغات لا تنفصل عن صور وجهـات نظر ونماذج حس وعن الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون فى مشـهد اجتماعى عينى على نحو تاريخى .

نصل من ذلك الى القـول بأن الرواية نسق حوارى (يقوم على أطراف متفاعلة) ، يتألف من صـور « لغات » وصور « أسـاليب » وضروب وعى عينية لا تنفصل عن اللغة ؛ فاللغة فى الرواية لا تقـوم بالتمثيل فحسب بل هى نفسها موضـوع التمثيل ، ولا يكف الخطـاب الروائى عن نقد نفسـه .

ان الرواية تحول كل كلمة مباشرة ، سواء اكانت شعرية ملحمية أم درامية أم غنائية الى « موضوع » للتصوير الى مدى كبير ، وتصبح الكلمة نفسها صورة محاطة بنطاق او داخل اطـار ، قد تبدو فيـه مثيرة للسخرية أو لانفعال آخر يختلف عن دلالتها المباشرة .

لذلك تصبح المهام الأساسية للدراسة الأسلوبية فى الرواية هى العكوف على الصور النوعية للغات والأساليب وعلى تنظيم هذه الصور وتصنيف أنواعها شديدة التباين . ثم الكشف عن ترابط صور اللغـات داخل الكل الروائى ، وعن انتقالات وتحولات الأصوات واللغات وعن علاقاتها الحوارية المتبادلة .

ان أسلوبيات الجنس الشـعرى المباشر قليلة الفائدة فى هـذا السياق ، سياق القول غير المباشر اى تمثيل لغة اخرى لغة متكلم آخر .

وقد استمدت الرواية اشـكالا متنوعة غنيـة من اجناس الكلام اليومى المـألوف (سرد القصص عن الأحداث التى وقعت سردا شفاهيا، سرد النوادر والفكاهات) ومن اضـفاء طابع ادبى على اشكال شـبه قصصية مثل الرسائل المتبادلة ودفاتر الذكريات) . ومن أجناس السير

الشخصية الفولكلورية . وكل ذلك قد تطور على الحدود الفاصلة بين الحيـــاة والفن .

اما الجنس الأدبى فهو شكل أسلوبى نوعى ، وطريقه فى النظر الى العالم وطريقه فى الاختيار والتقييم . وقد أفادت الرواية من أشكال المحاكاة الساخرة لطرائق الكلام الرســمية الموقرة فى جميع المجـــالات (كتابات سرفانتيس ورابليه) .

المحاكاة الســـاخرة :

ان هذه الأشكال الضاحكة قد حررت موضوع التناول من سلطة اللغة التى طال وقوعه فى شباكها ، وحطمت التجانس الذى فرضــته الأساطير والعقائد الخرافية على اللغة وأطلقت سراح الوعى من قيود الكلمة المباشرة ، ونسفت الجدران السميكة التى سجنت الوعى داخل قول واحـــد وأداء لغوى موحد . وقد أدى ذلك الى نشـــوء مسافة بين ضروب الأداء اللغوى المقر المعتمد وبين الواقع بكل مستوياته ، وهذا شرط لا غنى عنه لخلق أشكال واقعية بمعنى الكلمة .

وأهم الشروط الضرورية لنشأة الابداع الروائى ومواصلة تجديده شرط الوعى اللغوى . وليس ذلك الوعى موجودا داخل النفس فى العالم الوجـــدانى أو الأفكار المحضة بل فى المـــادة الأيديولوجيـــة القـــابلة للاحاطة الموضوعية ، فى الكلمة ، وترابط الكلمات ، باعتبارهما جزءا من الواقع الاجتمـــاعى المحيط بالانسان ، ووجهـــا من الأفق الأيديولوجى المتجسد ماديا ، ومهما يكن معنى الكلمة فهى قبل أى شىء حاضرة ماديا ، كشىء نطق به أو كتب وطبع وهمس به أو فكرنا بواسطته ، انها جزء من البيئة الاجتماعيـــة للانسان ، جزء حاضر موضوعيا . ولكن الحضـــور الواقعى للكلمات ليس حضـــورا فيزيقيا أو طبيعيا بالكامل فى مواجهـــة فرد بيولوجى يسمع وينطق .

ومهما يكن معنى الكلمة ، فهى تقيم علاقة بين أفراد بيئة اجتماعية تتسع أو تضيق ، وهى علاقة تجد تعبيرا عنها فى ردود أفعال مشتركة موحدة يقوم بها الناس فى كلمات وأفعال وحركات وتنظيمات وما شـــابه ذلك . ولا يوجد معنى للكلمات اللغوية خارج التوصيل الاجتمـــاعى أى خارج الاستجابات الموحدة المتناســـقة على نحو متبادل . فالتواصـــل الاجتماعى هو الوسيط الذى تكتسب فيه الكلمات وجودها النوعى .

ومن الخطأ أن نعتبر الخلق اللغوى الفنى والوعى اللغوى عمليات باطنة ذاتية للفهم والارادة والادراك والاستيعاب فحسب دون ملاحظة

أن هذا الخلق (أو الوعى) يفض مكنوناته ويسفر عن نفسه على نحو خارجى العين والأذن ، فالخلق الفنى والتلقى الفنى ليس ((داخلنـــا)) فحسب أو فى المحل الأول بل هو ((بيننا)) من حيث الأساس .

لذلك فتحرير الوعى اللغوى من الواحدية المفروضة ليس مسألة تنتمى الى القاموس وكتاب النحو بل عملية صراع اجتمـــاعى أيديولوجى تحفر هوة بين الأداء اللغوى الذى تفرضه السلطة وبين الواقع الذى بدأ يتمرد عليها ويكشف أكاذيبها .

وتجىء المحاكاة الهزليـــة وغير الهزليـــة الأداء اللغوى المقـــر ، والأسلوب السائد ، وكلاهما كلام مباشر لترتاد حدودهما وتلمس جوانبهما اللامعقولة وتـزق القناع عن الوجه الحاكم لفترة معينة .

هذا الوعى الجديد يشكل نفسه خارج الكلمة / السلطة / المباشرة وخارج وسائلها التصويرية والتعبيرية . وهنا تنمو صيغة جديدة للتعامل الخلاق مع اللغة ، ويبدأ الفنان فى النظر الى اللغة من « الخارج » — الأداء اللغوى المقر — من وجهة نظر أداء لغوى مغاير على سبيل الامكان، وأسلوب آخر لابد أن يكون مختلفا .

ففى ضوء لغة ممكنة اخـــرى وأسلوب ممكن آخـــر تدور محاكاة الأسلوب المباشر والنيل الضاحك منه . وفى الرواية يقف الوعى الخلاق على الحدود الفاصلة بين « اللغات » والأساليب ، وهو وضع مختلف عن الأشكال الفنية القديمة فالكاتب كان يقف « داخـــل » الأداء اللغوى الموحـــد .

لقد كان خالق الكلمة المباشرة : أى اللغة بوصفها تعبيرا مباشرا ، وليست صورة وموضـــوعا للتمثيل ، فى الملحمة والتراجيديا والشـــعر الغنائى لا يتعامل الا مع « موضوع التناول والتصوير » ، وهو يفعل ذلك بلغة ذلك الموضـــوع التى يراها أداة مكتملة الكفاءة تفى بتحقيق معنى الموضوع . لذلك تولد التيمات والموضوعات وتنضج فى اللغة (والتقاليد القومى والأسطورة القمية اللذين يتخللان هذه اللغة) .

أما الأداء اللغوى الروائى الذى يحاكى ساخرا ضروب أداء أخرى فهو يتجه نحو الموضوع ونحو كلمة اخـــرى فى نفس الوقت ، ويحاكى الكلمة الأخـــرى ساخرا أو متهكما أو مبرزا المفارقة أو مســـجلا وبذلك تصبح الكلمة صـــورة .

وهذا الوعى اللغوى يخلق تلك المسافة الخلاقة بين اللغة والواقع (الشرط الضرورى للواقعية كما سبق) ، ويتحول الأداء اللغوى من عقائد مطلقة متحجرة وان تكن شديدة الأناقة والزخرفة داخل اطار ضيق لاحادية لغوية شعرية مغلقة (هل غادر الشعراء من متردم ؟ بالعربية) الى فرض عامل رحيب لاستيعاب الواقع والتعبير عنه .

الفصحى والعامية :

وفى كثير من البلاد تجرجر لغة فصحى صدئة أذيال اكفانها ، ويمارس الوعى الأدبى الخلاق وظائفه على خلفيتها على الرغم من كل شيء .

وفى التاريخ مثال كلاسيكى ، فمنذ الخطوات الأولى كانت الكلمة الأدبية اللاتينية تنظر الى نفسها فى ضوء الكلمة اليونانية ، ومن خلال عينى الكلمة اليونانية (قارن العربية المحنطة فى المعاجم وما مات من التراث والعربية المصرية التى نسميها العامية فى الانتاج الأدبى) كانت الكلمة الحديثة (اللاتينية) ذات نظرة جانبية تغلف نفسها بين علامات تنصيص ، مذعنة خاضعة فى تقوى ظاهرية وتعرف نفسها بواسطة لغة أخرى تمتلك نمطا آخر من ادراك العالم وتصوره (اللغة هنا لا تعنى المفردات والتركيب النحوى بل الأداء الكلامى المشبع بالنظرة الى العالم) . وبعد عثرات أدت الاضاءة المتبادلة الى وعى لغوى أعمق . وقد اتاحت المسافة بين « الفنان » « ولغته » العامية وبين اللغة وعالم التيمات وصيغ المشاعر الفصحى القادمة من اليونان الى خلق شروط الرفض الساخر ، ومحاولات للخلق اللغوى .

وكانت جهود تجديد اللغة الأدبية لصالح مراتب من اللغة القومية تقف على مبعدة من المعيار الفنى الأيديولوجى للغة الأدبية السائدة .

ونقفز عصورا لنصل الى الوعى الأدبى اللغوى للرواية الحديثة ، انه يحس بنفسه على الحدود بين لغتين : لغة أدبية ولغة من خارج النسق الأدبى الرسمى ، ويدور داخلهما صراع بين شيخوخة اللغة وتجددها . وليست تلك المسائل أمورا لغوية مجردة .

وتنتمى كل لغة من اللغات المتلاقحة الى الأخرى انتماء أطراف فى منازعة ومحاورة ، وهو ليس حوارا بالمعنى القصصى ولا المجرد بل هو فى جانب **اساسى منه حوار بين وجهات نظر ، بين مواقف لكل منها لغته المحددة التى يصعب ترجمتها الى الأخرى . فالاحتفاظ بالنقاء الكلاسيكى للغة يهدد بأن يجعلها لغة ميتة .**

المتواليات او السلاسل اللغوية :

ويعمد التجديد الروائى الى تدمير الروابط المعتادة (المتواليات المعتادة — المصفوفات المعتادة) للأشياء والأفكار وتجسيدها اللغوى وخلق متواليات وروابط لغوية تثير الدهشة .

فالروابط الزائفة تشوه الطبيعة الحقة للأشياء وهى روابط دعمتها الأيديولوجية الرسمية وجعلتها واقعا وعمقتها اللغة نفسها التى حقنت بالزيف عبر القرون حتى تشبعت . ويبتكر التجديد الروائى سلاسل جديدة تربط بين الأشياء التى فصلت زورا ، وتفصل بين أشياء جمعت زورا ليرسم صورة جديدة للعالم ، وهو عالم تشيع فيه ضرورة داخلية (وليست مفروضة قسرا) . لأن تحطيم الصورة الزائفة وبناء الجديدة عمليتان ملتحمتان معا دونما انفصام . ولنأخذ رابليه مثلا ، لقد كان بناء السلاسل اللغوية الأيديولوجية سمة مميزة لمنهجه الفنى وتلك السلاسل هى :

(أ) سلسلة الجسم الانسانى فى جوانبه الوظيفية والتركيبية .

(ب) سلسلة الملابس ودورها الاجتماعى .

(ج) الطعام والشراب .

(د) الجنس — المضاجعات — الموت .

ولكل سلسلة منطق وعوامل مهيمنة وتلك السلاسل تتوازى وتتقاطع ..

وفى متوالية الجسد نلمس تركيبا رائعا لحياة الجسد ، ومعنى جديدا للطابع الجسدى الانسانى فى العالم المكانى الزمانى ، وعلاقات لم تعد رمزية وأصبح الجسم مقياسا للعالم ، وكانت تلك أول محاولة لبناء صورة للعالم حول الانسان ، وأول محاولة قصصية لوضع الانسان فى مركز العالم ، (الانسان بوصفه جسدا شاعرا عاقلا) وتصوير العالم فى منطقة التماس الفعلى مع هذا الجسد . ومتوالية الجسد هذه انقلبت على تصور أيديولوجى لا يفهم الجسد ويضعه تحت برج التآكل والقذارة أو الفسق الغليظ . أما التجديد الروائى فقد عصف بالهوة الكاذبة بين الكلمة والجسد ، وأعاد للجسم قيمته الرفيعة وللغة واقعا ماديا .

وتتشابك جوانب الجسد (فهو كون مصغر) — الطبيعي والتهريجي والفانتازي والاليجوري — في سبيكة ان رابليه لا يقف عند الجسم الفردي ولكنه يصور جسم الشعب ، يولد ويحيا ويموت الف الف ميتة متنوعة ليولد من جديد بنيانا منسجما باعتباره كونا مصغرا .

وضمت مصفوفة الجسم اللغوية أشياء كانت بعيدة متباعدة ، وهدم ذلك التدرج الهرمي في القيم التقليدية ، وتم الهبوط بما كان رفيعا ورفع ما كان هابطا وتحطيم كل ركن وشق وزاوية في الصورة السائدة للعالم (هنا موضع لخداع البصر مع تجارب السريالية) .

وفي سلسلة الطعام والشراب نجد توفيرا لما اعتبر ضرورة كلية الجسد أو بابا للشره والاثم ، وابراز صورة انسان كلي متناسق .

وسلسلة الموت لا تسلب الحياة في جانبها الجمعي الأساسي التاريخي ، ولا نجده عند نهاية أو حافة العالم بل أصبح جزءا من تعاقب زمني حي .

وهنا نجد صورة الانسان في الأدب وقد اعيد بناؤها جذريا على نحو ملائم للمساحات غير الرسمية من حياته ، المساحات التي بقيت خارج الكلمات ، ويجذب الانسان كله الى السطح والنور بواسطة الكلمة .

المراجع

1 — M.M. Bakhtin : Dialogic Imagination. Four Essays. University of Texas Press.

— second essay : From The pre-history of novelistic discourse.

— fourth essay : Discourse in the novel.

— M. M. Bakhtin : Rabelais and His World. Translated by : Helene Iswolsky. Massachusetts Institute of Technology. 1968.

3 — M. M. Bakhtin — P. N. Medvedev :

The Formal Method in Literary Scholarship. A. Critical Introduciton to Sociological Poetics. John Hopkins Universty Press. 1978.

• قصة قصيرة •

ملاح الشواطئ البعيدة

رمسيس لبيب

الريح تصفع الأبواب والنوافذ ، تعرى الطرقات ، تدوم الغبار حول المصابيح الصغيرة ، احاول أن أتشبث بوجه الطريق ، واضم قلبى ، احنو عليه لأحميه من الصقيع ، احميه لك يا حبيبتى بكرا ودافئا ، وأرنو الى النوافذ لعل وجهك الحبيب يشرق على ، يمد لى اذرع الضياء ، ويدفىء بدنى الصغير .

تتلقفنى الطرق المبتلة المرتجفة ، يسلمنى الصباح للظهيرة ، ويلقى بى الأصيل فى الضروب والغروب فى المساء ، قلت لابد أن القاك فى شارع من شوارع العالم ، فى نافذة من النوافذ ، أمام باب يفتح عن دفء ، وعبرت آلاف الطرق ، نظرت فى كل الوجوه ، حدقت فى كل العيون ، واستوقفت عابرى السبل ، سألتهم عنك فولوا ضاحكين ، ووقفت على أرصفة الموانى ومحطات القطارات ، خفى قلبى للصفير الذى ينبىء بالوصول لكن العائدين والمسافرين مروا بى وعيناى تسائل الأفق البعيد ، وأصابع يدى ترتجف وتحن الى دفء العناق ، وكلما كلت قدماى وعذيت عينى جهامة الطرقات فتوقفت عن المسير يلوح طيفك لى ويوقد الشوق بقلبى فانطلق أبحث عنك ، اجعل جبينك المضىء رايتك وشعرك الفاحم الطائر شراع مركبى ، وعينيك نوافذى على بحار لا تعرف الشواطىء .

كنت حلم طفولتى وشوق صباى ، حلمت بك فى التوق المبهم وأنا اسمع أساطير الجنيات تحكيها جدتى العجوز فى ليل الشتاء فى ظمأ القلب الطفل الى الاغتسال فى الأمواج النقية ، وفى الشوق الى البلاد الغريبة ، وكان ميلادى يوم التقينا .

فى سوق المدينة ، مضيت تائها فى الزحـام والصخب ، أوشكت أن أختنق فى ضجة المساومة واشتباك الشفاه المسنونة والظافر العيون ، وفجأة أغرق كل شيء فى طوفان النور ولاح وجهك الحلو النبيل وضاعت بسمتك فاستيقظ قلبى وتفتحت عيناى ، رأيت الوجه الصديق الذى أحببته وانتظرته دوما ، والتقت عيوننا ، واعتنقت عناقا حميما راجفا ، وأريت البحـار التى حلمت بهـا تتفجرت بقلبى ينابيع الفـرح وضحكت براعم الشوق فى حدائقى ، ونادتنى بسمة عينيك فرقص قلبى وخف اليـك ، وفجـأة انحسر الضـوء واختفيت فى الزحـام ، انفلت مجنونا أفتش عنك ، ضربت فى أنحـاء السوق فواجهتنى الملامح الملتوية الشائبة والعيـون المخنوقة ، انطلقت الى الشوارع ، حدقت ملهـوفا فى وجـوه العذارى ، سألتهن عنك ووصفت لهن ملامحك فجاوبتنى الدهشة الخرساء ، عدوت فى الطرقات ، طرقت الأبواب ، وسألت النوافذ ، وفى نهـاية المساء القيتنى وحيـدا تعذبنى خيبة الوصـول .

تأجج ظمأى الى العطـاء والتوحد فهمت فى الشوارع أناديك وأهمس لك لكننى كنت أعود دوما مع المساء الوحيد والطرق الموحشة ، وكلما حاولت أن أستجدى غيبوبة النـوم لاح طيفك لى ونبه أشواقى فأنتفض ملهوفا وأسرع الى الليـل والطرقات من جديد .

قالوا لى فى الطـرقات :

ــ يا مجنون .... هذا ليس أوان الحب ، ابحث عن جدار يقيـك عصـف الريـح .

وسألنى تاجـر بكرشه الكبير :

ــ ماذا أعددت لمن تبحث عنهـا ؟

فسارعت أقـول :

ــ قلبى .... وفـاء العمر

وقهقهت أنيـابه الكبيرة

ــ بالعملة القـديمة !!

وفى حانة صغيرة لجـأت لحظات اليها نصحنى الساقى والقـواد بأن أشترى دمية من دمى اللحم ، وتطلعت الى الدمى المرسـومة

بالمساحيق ، الى آبـار عيونهـا العطشى والزهـور الذابلة فى شفاهها وعذرتهم يا حبيبتى لانهـم لم يروا بحـار عينيك ولم تشرق شمسك على جدب مراعيهم .

وذات غروب تهالكت متعبًا ويائسا على طـوار الطريق ، وتنبهت على يسد حانية تربت على وعجوز يضمنى بعينيه النديتين ويسألنى عن حالى فحدثته عنك فاشرقت عيناه وهمس لى :

ـ فتش عنهـا ياولدى حتى تعثر عليها

ـ وهل يمكن أن التقى بهـا ؟

ـ اذا كنت قد رأيتها فلابد وان تلقاها

ـ اخشى أن يضيع العمر دون أن اعثر عليها

وتندب عيناه بالدموع وسافرنا الى البعيد :

ـ ليتنى اضعت العمر فى البحث عمن أحب .. ليتى طاوعت قلبى وربت على بعينيه :

ـ فتش عنهـا ياولدى ، لابد انها فى مكان ما

وانطلقت يا حبيبتى ، صادقت الشوارع والابـواب والنوافذ ، نذرت عمرى لرحلة الوصـول ، جعلت من أشواقى ثيـابا لعرى ومن حـلم اللقـاء زادى .

امضيت السنين على وجوه الطرقات ، غنيت لك فى الريح والمطر ، وابتسمت فى قيظ الصـيف ، واشحت عن ظلال الجـدران التى تمتد لى لكننى رأيت الطرقات تلـوح وتولـد بلا نهـاية ، والضحكات تجلدنى والعيون تنوشنى دون أن أقترب من شواطئك .

قلت يوما انك حلم وأمنية فحاولت ان انساك ، القيت نفسى فى حياة النـاس ، نظـرت الى الجـوه فصفعنى زجـاج عيونها البـارد ، ارغمت اذنى على تجـرع الكلمـات التى تصطخب وترن من حـولى فلفظها طيفك المضىء فى خيـالى ، اغمضت عينى وقلبى ، واقتربت من اللحم العارى ، تحسسته فلسعت برودته انامل ، التقمت شفتى الأثداء المهدلة فالفيتها بلا غطـاء ، وتلهب ظمأى ، ودوما كنت أحن الى بحـار عينيك والى ينابيع النـور فى بسمتك ، وكلمـا عانق اذنى صوت حالم اوتقفزت الى قلبى ضحكة جذلى او رأيت جناحين أبيضين خفى قلبى وذاب شوقا اليـك ، وفى مداة الليـل يستيقظ قلبى ويغنى شوقه اليـك

فاندفع فى قلب الليـل ، اتخبط فى ظلمتـــــه واناديك واهمس لك ، واخيرا ايقنت أننى منذ اغتسلت فى بحـــار عينيك خلقت لأسعى حتى القـــاك فعانقت الحلم وانطلقت من جـــديد أبحث عنك .

الريح ياحبيبتى تهزنى ، توشك أن تلقى بى ، وجـــه السماء أسود ضرير والبيوت قاسية الملامح ، حاولت أن أحمى حدائقى من عبث الريح وان أصون قلبى من عرى الطـــرقات لكننى اخشى أن تستنزف جهـــامة الطرقات ووحشتها ندى القلب وان تعصف الريح بأزاهيرى وتشـــيع الجدب فى حدائقى ، متى أعانق شواطىء الوصـــول ؟ . . . طال اشتياقى للفرح ، للدفء ، أين أنت ياحبيبتى ، هل سألقاك يـــوما ؟ . . . انا لا أريد ان استأثر بك ، يكفينى أن استشعر قربك ، أن أرنو اليـــك واستدفىء ببســمتك ، هل رأيتك حقـــا ؟ . . . . لو اوقن اننى سألقاك ولو فى نهـــايات العمـــر .

الطرقات بلا نهـــاية ، العـــابرون فى آخـــر المســـاء يهرولون ، يسرعون الى بيوتهـــم ، الى جدران تقييهم عبث الريح ، بعضهم يلـــوذ بحانة ترقص فى وجهها الأضواء وينبعث منهـــا دفء الدخان ، فى داخلها الدفء والطعـــام والشراب ودمى اللحم ، انا جوعان وظمآن ، أرجـــئ جوعى وشبعى حتى القاك ، هل استجدى الشوارع حتى نهايةالعمر ؟ . . ماذا لو كانت بسمتك سراب الظمأ ؟ . . لو دخل الحانة ، لو القى بنفسى فى احضان الدفء ، لو أغمض عينى وانتزع قلبى والقى بـــه بعيـــدا حتى لا تعذبنى وتدة اشواقه ، لأستريح قليـــلا ، لأرح قـــدمى ، واحتمى لحظـــات من الصقيع ، لكن ثمة نافذة تضىء من بعيد ، تبتسم ، تنادينى ، كثيرا ما خدعتنى النوافذ ، كثيرا ما كانت تبتسم لى وتنادينى فأسرع اليها بفرحة اللقـــاء وسرعان ما تصدنى جهـــامة الجدران ، ويســـخر بى الضـــوء الشحيح ، من يدرى ، قد تكونين فى تلك النـــافذة ، قد تكونين فى انتظـــارى ، طيفك الحانى يلوح لى ، يدعونى ، حـــدائقى تحن الى الندى ، الى الضـــياء ، سأعدو يا حبيبتى ، سأعدو الى النـــافذة البعيدة ، قلبى لك ياحبيبتى . . . . وفاء العمر .

دراسة العدد

الايـــديولوچيــة والأجهزة الايديولوجية للدولة

(الجزء الثانى)

لويس التوسـير

ترجمة : عايـدة لطـفى

مراجعة وتقديم : د. امينة رشيد

ما يخص الايديولوجيـــة

عندما تقدمنا للأمام بمفهوم الجهـاز الايديولوجى الخاص بالدولة ، وحينما قلنا أن الأجهزة الايديولوجية للدولة « تعمل بالأيديولوجية » فانما ذكرنا حقيقة علينا أن نتناولها ببضع كلمات ، الا وهى الايديولوجية .

من المعروف أن مصطلح : الايديولوجية صاغه كابانيس Cabanis « وديستت دى تراسى » Destutt de Tracy واصدقاؤهم الـذين خصصوا جهدا لموضوعه النظـرية (الوراثية) للأفكار . وحين أعـاد ماركس ، بعدها بخمسين عاما . استـخدام المصطلح ، أعطاه منـذ أوائل أعماله معنى آخـر تماما . **الأيديولوجية هى اذن نظـام الأفكار ، التصورات المسيطرة على فكر انسان او جمـاعة اجتماعية** . وكـان الصراع الأيديولوجى ــ الـسياسى الذى خاضه ماركس منذ مقـالاته

فى مجلة رينان Gazette Rhenane قد واجهه للتو بهـذا الواقـع وأرغمه على تعميق **احداسه** الأولى .

الا اننا نصطدم هنا بمفارقة تثير الدهشة الى حد كبير . كل شىء

كان يحمل ماركس على تشكيل نظرية للأيديولوجية . والحقيقة أن « الأيديولوجية الألمانية » يعطينا ، بعد مخطوطات ٤٤ . نظرية شارحة للأيديولوجية ولكنها .. ليست ماركسية (سنرى ذلك في اللحظات التالية) .

اما بالنسبة لرأس المال فانه اذا كان يحتوى على عدد لا بأس به من الاشارات لنظرية للأيديولوجيات (أكثرها وضوحا : ايديولوجية الاقتصاديين العاميين) ، الا انه لا يحتوى على هذه النظرية بعينها التى تتوقف فى جزء كبير منهما على نظرية عامة للأيديولوجية . سنبادر بالمخاطرة عن طريق تقديم رسم تخطيطى بيانى واولى . والأطروحات التى سأقدمها هنا ليست بالطبع مرتجلة ، لكنها لا يمكن أن يتم اثباتها وتأكدها اى تأييدها او تصحيحها الا عن طريق الدراسات والتحليلات المستفيضة .

الأيديولوجية لا تاريخ لهـا

نبدأ أولا بكلمة نعرض فيهـا السبب الرئيسى الذى يبدو لى ان لم يكن يؤسس فهو على الأقل يجيز مشروعا لنظرية للأيديولوجية عامة وليست نظرية للأيديولوجيات الخاصة التى تعبر دائما مهما كانت اشكالها (دينية ، اخلاقية ، قانونية ، سياسية) عن الأوضاع الطبقية .

والتنظير للأيديولوجيات يجب ان يتم على ضوء هذه العلاقة المزدوجة التى اشرنا اليها . حيث بامكاننا أن نرى أن نظرية الأيديولوجيات ترتكز اساسا (أو فى نهاية المطاف) على تاريخ التشكيلات الاجتماعية ، وانماط الانتاج المزدوجة فى هذه التشكيلات الاجتماعية وصراعات الطبقات المنتشرة فيها . وهكذا فمن الواضح أنه ليس هناك مجال لنظرية للايديولوجيات بصورة عامة حيث أن الايديولوجيات (تستند تعريفها على ضوء العلاقة المزدوجة المشار اليها قبلا : اقليمية أو طبقية) لها جميعا تاريخ ، يتخذ تحديده فى المقام الأخير موقعه خارج الايديولوجيات مع انه يخصها .

فى المقابل ، اذا تمكنت من المضى فى مشروع نظرية الأيديولوجية بصورة عامة واذا كانت هذه النظرية احد العناصر التى تعتمد عليها نظريات الأيديولوجيات فان هذا يقتضى منا عرضا يبدو مفارقا الى حد ما وهو ما أعلنه فى الكلمات الآتية : **الأيديولوجية لا تاريخ لها** .

نعرف أن هذه العبارة موجودة بحذافيرها فى نص عن الايديولوجية الالمانية(*) . لقد اطلق ماركس نفس العبارة متحدثا عن الميتافيزيقا قائلا انها لا تاريخ لها كالأخلاق (وبالطبع : الاشكال الأخرى للايديولوجية) فى « الأيديولوجية الالمانية » . **تظهر هذه العبارة فى سياق وضعى صريح . حيث تفهم الأيديولوجية على انها وهم خالص ، حلم خالص ، اى عدم . كل واقعها يكمن خارجها . تفهم الأيديولوجية اذن على انها تكوين خيالى يتشابه قانونه تماما مع القانون التنظيرى الحلم لدى الكتاب الذين سبقوا فرويد** . الحلم بالنسبة لهؤلاء الكتاب كان النتيجة الخيالية الخالصة المستوحاه من « بقايا النهار » ، اى هى عدم ، وهى مقدمة على هيئة تركيب ونظام اعتباطى بل واحيانا « معكوس » ، وباختصار « تسوده الفوضى » . كان الحلم بالنسبة لهم هو الخيالى الفارغ واللاشىء ، « المركب » اعتباطيا ، مغمض العينين ، مع بقايا من الواقع الوحيد المتلىء والايجابى الا وهو واقع النهار . هذا هو بالضبط وضع الفلسفة والأيديولوجية (بما أن الفلسفة هنا هى الأيديولوجية بعينها) فى « الايديولوجية الالمانية » .

الايديولوجية اذن بالنسبة لماركس هى تركيب خيالى ، حلم خالص ، فراغ وعبث ، مكونة من « بقايا النهار » من الواقع الوحيد المتلىء والايجابى الا وهو التاريخ الملموس الواقعى للأفراد الواقعيين والذين يصنعون وجودهم بشكل مادى . هكذا نجد انه فى « الأيديولوجية الالمانية » ، الأيديولوجية لا تاريخ لها بما أن تاريخها خارجها هناك حيث يكمن التاريخ الوحيد القائم الا وهو تاريخ الافراد الملموسين فى واقع الحياة ، الخ . فى « الايديولوجية الالمانية » اذن اطروحة أن الايديولوجية لا تاريخ لها هى اذن اطروحة سلبية خالصة بما انها تعنى فى نفس الوقت أن :

١ — الأيديولوجية ليست الا حلما خالصا (لا ندرى اية قوة شكلتها الا اذا كانت التغريب الناتج عن تقسيم العمل ، الا ان هذا التعريف هو ايضا سلبى) .

٢ — الأيديولوجية لا تاريخ لها : هذا لا يعنى اطلاقا انها لا تاريخ لها (بل بالعكس حيث أنها ليست الا انعكاسا شاحبا ، فارغا ، ومعكوسا للتاريخ الحقيقى) ، لكنها بمعنى انها هى فى حد ذاتها لا تاريخ لها .

(*) هو مؤلف من مؤلفات ماركس الضخمة (المترجمة) .

الا ان الأطروحة التي رغبت في الدفاع عنها عن طريق الترديد الشكلي لمصطلحات الأيديولوجية الألمانية (« الأيديولوجية لا تاريخ لها ») هي مختلفة جذريا عن الأطروحة الوضعية ـ التاريخية للأيديولوجية العلمية .

ذلك لأنني اعتقد من ناحية انه بامكاني ان استند الى ان الايديولوجيات لها تاريخ خاص بها (بالرغم من أن هذا التاريخ الخاص يتحدد اولا واخيرا عن طريق صراع الطبقات) ومن ناحية أخرى اعتقد انه بامكاني ان استند في نفس الوقت الى ان الايديولوجية لا تاريخ لها ، ليس بالمعنى السلبي (أن تاريخها خارجها) ولكن بمعنى ايجابي تماما .

هذا المعنى ايجابي اذا كان صحيحا ان خاصية الأيديولوجية تكمن في أن لها بنية ووظيفة بحيث انها يكونان واقعا غير ـ تاريخيا ، اي كلي التاريخية omni—historique بمعنى ان هذه البنية وهذه الوظيفة هما بنفس الشكل الثابت يتواجدان فيما نسميه التاريخ برمته ، على ضوء المعنى الوارد في « البيان الشيوعي » حيث يعرف التاريخ على أساس أنه تاريخ صراع الطبقات ، اي تاريخ المجتمعات الطبقية .

لكي نتقدم هنا اشارات ارشادية نظرية ، ساقول انطلاقا من المثل الذي اوردناه سابقا عن الحلم ، هذه المرة في المفهوم الفرويدي ، في رايي ان قضية أن « الأيديولوجية لا تاريخ لها » ، يمكن ويجب (وبطريقة لا تمت بصلة للاعتباط لكنها بالعكس نظريا ضرورية ، لانه هنالك ارتباط عضوي بين القضيتين) أن تطابق مباشرة مع قضية فرويد القائلة بأن « اللاوعي أبدي » ، اي لا تاريخ له .

اذا كان ابدي يقصد به فوق اي تاريخ (زمني) ، لكنه حاضر دائما في كل مكان ، عبر التاريخ وثابت اذن في شكله على طول التاريخ ، سأسترجع كلمة كلمة عبارة فرويد وسأكتب : الأيديولوجية ابدية ، كاللاوعي تماما . وسأضيف ان هذا التقارب يبدو لي نظريا له مبرراته عن طريق واقعة ان ابدية اللاوعي لا يمكنها الا يكون لها علاقة بأبدية الأيديولوجية بصفة عامة .

لهذا اعتقد انه مصرح لى ، على الاقل بشكل افتراضى ، أن اقترح نظرية للأيديولوجية بصفة عامة بالمعنى الذى قدم به فرويد هو الآخر نظرية للاوعى بصفة عامة .

بعبارة ابسط ، سأعمل واضعا فى الاعتبار ما قيل عن الايديولوجيات ، على ان يكون مناسبا ان أستعمل مصطلح الأيديولوجية فى حد ذاته لكى اشير للأيديولوجيات بصفة عامة والتى قلت قبل قليل انها لا تاريخ لها ، أو أنها بنفس المعنى ، ابدية اى دائمة الحضور فى شكلها الثابت على طول التاريخ (= تاريخ التشكيلات الاجتماعية المشتملة على الطبقات الاجتماعية) . وسأقتصر فى الواقع مؤقتا على « المجتمعات الطبقية » وتاريخها .

الأيديولوجية هى « تصور » للعلاقات الخيالية القائمة بين الأفراد والظروف الواقعية لوجودهم .

من اجل ان نتطرق للأطروحة الرئيسية حول بنية ووظيفة الأيديولوجية سأقدم فى البداية أطروحتين ، احداهما سلبية والأخرى ايجابية .

الأولى عن الموضوع المقدم فى الشكل الخيالى للأيديولوجية والثانية عن مادية الايديولوجية .

الأطروحة ١ : الأيديولوجية تمثل العلاقة الخيالية القائمة بين الأفراد والظروف الواقعية لوجودهم .

غالبا ما يقال عن الأيديولوجية الدينية ، عن الأيديولوجية الأخلاقية ، عن الأيديولوجية القضائية ، عن الأيديولوجية السياسية ، الخ .. انها « مفاهيم عن العالم » . وبلا شك ، اننا نقبل ، الا اذا كنا نعيش احدى هذه الايديولوجيات على أنها حقيقة : (على سبيل المثال اذا كنا «نؤمن» بالله ، بالواجب ، بالعدل ، الخ . .) ان الأيديولوجية التى نتكلم عنها من وجهة نظر نقدية ، مع فحصها كما يفحص باحث سلالات الشعوب وأصولها ؛ أساطير « المجتمع البدائى » ، ان هذه « المفاهيم عن العالم » هى فى جزء كبير منها خيالية ، اى لا « تتطابق مع الواقع » . الا اننا مع تقبلنا انها لا تتطابق مع الواقع وانها بالتالى تشكل وهما ، فاننا نتقبل انها كناية

عن الواقـــع وأنه يكفى تفسيرها لكيما نجد داخلها تحت ظل تصورها الخيالي للواقع ، واقع هذا العـــالم بعينه . (أيديولوجية = وهـــم / كنـــاية) .

هنـــاك نماذج مختلفة للتفسير اكثرها شهرة هـــو النموذج الآلى المنتشر فى القرن الثـــامن عشر ؛ (الله هـــو التصـــور الخيـــالى للملك فى الواقع) والتصور « التفسيرى » الذى بداه أوائل الآبـــاء فى الكنيسة وأعاد اســـتخدامه فيورباخ والمدرسة اللاهوتية ــ الفلسفية المستمدة منه ، مثـــلا الباحث اللاهوتى بارت ، الخ . (بالنســـبة لفاورباخ مثلا ، الله هو جوهر الانسان الحقيقى) . اذا دخلنا فى صلب الموضوع فاننا نقـــول أنه اذا تناولنا بالشرح التبديل (أو عملية القلب) الخيالى للأيديولوجية . نصل الى الاستنتاج القـــائل بأنه داخـــل الأيديولوجية « يتمثل الناس الظروف الواقعية لوجودهم بشكل خيالى » .

هذا الشرح يترك للأسف مشـــكلة صغيرة معلقة : لمـــاذا «يحتاج» الناس استبدال الظروف الواقعية لوجودهم بظروف خيالية ؟ .

الاجابة الأولى (الخاصة بالقرن الثامن عشر) تقدم حلا بسيطا :

الخطا يقع على القساوسة او الطغاة ، حيث اختلقوا اكاذيب جميلة من اجل ان يطيع الناس القساوسة او الطغـــاة معتقدين انهـــم هكذا يطيعون الله ، متحالفين فى الخـــداع . القساوسة يخدمون الطغـــاة والعكس صحيح ، حسب الأوضاع الســـياسية التى يقول بها المنظريون هنـــاك اذن سبب للاستبدال الخيالي للظروف الواقعية للوجود : هـــذا السبب ، هو وجود قلة من الناس الوقحين الذين يرتكزون فى سيطرتهم واستغلالهم «للشـــعب» على تصـــور خاطىء للعـــالم تخيلوه حتى يستعبدوا الأذهان عن طريق السيطرة على مخيلة الشعب .

ـ الاجابة الثانية (الخاصة بفيورباخ ، والتى أعاد ماركس استخدامها بحذافيرها فى مؤلفـــات شبابه) تعتبر اكثر عمقا ، وهى كالأولى خاطئة ايضـــا .

انهـــا تبحث وتجد هى الأخرى سببا للتبديل والتشويه الخيـــالى للظروف الواقعية لوجود البشر ، باختصار سببا للاغتراب فى الخيـــال الذي يقـــدمه هذا التصـــور وجود البشر . هذا السبب هذه المرة

لا يمكن لا فى القساوسة ولا فى الطغاة ولا فى خيالهم الخصب والخيال انسلبى لضحاياهم . هذا السبب هو الاغتراب المادى المسيطر على ظروف وجود البشر انفسهم . هكذا يدافع ماركس عن القضية اليهودية ، فضلا عن الفكرة الفيورباخية القائلة بأن الناس يقيمون تصورا اغترابيا (= خياليا) لظروف وجودهم لأن هذه الظروف يحكمها جوهر مجتمع تخريبى : « العمل المستلب ») .

تستخدم جميع هذه الشروح اذن بالحرف الواحد الأطروحة التى تفترضها وترتكز عليها . علما بأن ما ينعكس فى التصور الخيالى للعالم والذى نجده فى الأيديولوجية ، هو ظروف وجود البشر ، اى عالمهم الواقعى .

الا اننى اكرر هنا أطروحة قدمتها من قبل : ما « يتصوره » « البشر » فى الايديولوجية ليس هو الظروف الواقعية لوجودهم وعالمهم الواقعى ولكنه قبل كل شىء هو تصور لعلاقتهم بهذه الظروف . وهى العلاقة التى نجدها داخل اى تصور ايديولوجى ولهذا فهو بالتالى تصور خيالى للعالم الواقعى . وداخل هذه العلاقة بعينها يكمن « السبب » الذى نتمكن بواسطته من ادراك التشويه الخيالى الحاصل فى التصور الأيديولوجى للعالم الواقعى .

اذا تركنا مسألة « السبب » هذه جانبا واكملنا الاطروحة القائلة بأن الطبيعة الخيالية لهذه العلاقة هى اساس اى تشويه خيالى ملحوظ فى اية ايديولوجية (ذلك اذا لم نكن واقعين تحت تأثير الاعتقاد بصحة هذه الأيديولوجية) . نقول باللغة الماركسية انه اذا كان صحيحا أن تصور الظروف الفعلية لوجود الأفراد الشاغلين لوظائف عاملى انتاج ، استغلال ، قمع ، ايديولوجية وتطبيق علمى ، يكشف أولا وأخيرا عن علاقات الانتاج والعلاقات المشتقة من علاقات الانتاج ، بمكننا أن نقول الآتى : **كل ايديولوجية تمثل ، فى تشوهها الذى لابد وأن يكون خياليا لا علاقات الانتاج القائمة (والعلاقات الأخرى المشتقة منها) بل ، قبل كل شىء ، علاقة الأفراد (الخيالية) بعلاقات الانتاج والعلاقات المشتقة منها .**

هناك فى الأيديولوجية اذن تقديم لا لنظام العلاقات الفعلية التى تحكم وجود الأفراد بل علاقة هؤلاء الأفراد الخيالية بالعلاقات الواقعية التى يعيشون فى ظلها .

هكذا تسقط مسألة « سبب » التشويه الخيالي للعلاقات الواقعية في الأيديولوجية ، حيث يتحتم علينا استبدالها بمسألة أخرى : هذا التصور المعطى للأفراد عن علاقتهم (الفردية) بالعلاقات الاجتماعية التي تحكم ظروف وجودهم وحياتهم الجماعية والفردية لماذا هو بالضرورة خيالي ؟ وما هي طبيعة هذا الخيال ؟ يستبعد طرح السؤال بهذا الشكل الحل الذي تطرحه زمرة من افراد (متساوسة او طغاة) من مبتدعي التعمية الأيديولوجية وكذلك الحل القائل بالصفة الاغترابية (الاستلابية) للعالم الواقعي . وسنرى السبب مما فيما يلي من عرض لنظريتنا . وسنرى ايضا لماذا لن نذهب ابعد من ذلك .

الأطروحة ٢ : ان للايديولوجية وجودا ماديا .

لقد اقتربنا الى حد ما من هذه الأطروحة عندما قلنا أن «الأفكار» أو «التصورات» ، الخ ، التي تبدو الأيديولوجية وكأنها مكونة منها ليس لها وجود مثالي ، فكري ، روحي ولكن وجودها مادي . بل اننا اشرنا الى أن الوجود المثالي، الفكري، الروحي «للأفكار» يشير على وجه الخصوص الى ايديولوجية عن « الفكرة » وعن الأيديولوجية ، بالاضافة الى أنه يشير الى ايديولوجية تتعلق بما يبدو انه « أصل » هذا المفهوم منذ ظهور العلوم ، علما بأن مطبقي وممارسي العلوم يتمثلون هذا المفهوم في ايديولوجيتهم العفوية « كأفكار » ، صائبة أو خاطئة . بالطبع فان هذه الأطروحة المقدمة في صورة توكيد ، لم يتم اثباتها بعد . اننا نطالب فقط ان نوجه لها ، باسم المادية ، تصورا مسبقا يتناسب معها إذ أن اثباتها سيتطلب بالضرورة العديد من الأبحاث والشروع الطويلة .

هذه الأطروحة الافتراضية للوجود اللاروحي ولكن المادي «للأفكار» أو «التصورات» الأخرى ، هي في الحقيقة ضرورية لكي نتقدم في تحليلنا لطبيعة الأيديولوجية . أو بالأحرى ، هي ببساطة ، تخدمنا من أجل أن نظهر ما بامكانه اي تحليل جاد لأية أيديولوجية أن يظهره من الوهلة الأولى وبشكل تجريبي (امبريقي) فيوضحه لأي ملاحظ حتى اذا كان لا يتمتع بالحس النقدي .

لقد قلنا في حديثنا عن الأجهزة الأيديولوجية للدولة وعن ممارساتها أن كل منها كان تحقيقا لأيديولوجية ما (وحدة هذه الأيديولوجيات الاقليمية المختلفة ـ الدينية ، الأخلاقية ، القضائية ، السياسية ، الجماعية . . الخ طالما هي متوفرة عن طريق انضوائها تحت ظل الأيديولوجية السائدة) .

استعيد هذه الأطروحة قائلا : تتواجد الأيديولوجية دائمـا داخل جهـاز وفى قلـب ممارسته العمليـة او ممارساته . هذا الوجـود للايديولوجية هو وجود مادى . وبالطبع فان الوجود المادى للايديولوجية فى جهـاز ما وفى قلب ممارساته لا يتخذ نفس شـكل الوجـود المـادى لرصيف او لبندقية ، حتى ان اعتبرونا ارسطيين — جدد ((توجب الاشارة هنا الى ان ماركس كان يقدر ارسطو تقديراً عاليا) سنقول ان ((المـادة تتخذ اكثر من معنى ((او بالأحرى انهـا تتواجد فى اشكال مختلفـة ، كلها راسخة اولا واخيرا فى المـادة ((الفيزيقية)) .

اذا اختصرنا القـول وتأملنا ما يحـدث لدى ((الافراد)) الذين يعيشون داخل الأيديولوجية ، اى داخل تصور محدد عن العالم (تصور دينى ، اخلاقى ، الخ .) حيث التشويه الخيالى للأيديولوجية يتوقف على علاقة هؤلاء الأفراد بظروف وجودهم ، اى اولا واخيرا علاقتهـم بعلاقات الانتـاج والطبقة (ايديولوجية = علاقة خيالية مع علاقـات فعلية) . سنقول ان هذه العلاقة الخيالية لهـا هى ايضا وجود مادى .

هكذا فاننا نستنتج ما يلى :

هناك شخص يؤمن بالله او بالواجب او بالعـدالة ، الخ . هذا الايمان يشير الى (بالنسبة للجميع ، اى بالنسبة لجميع الذين يعيشون داخل تصـور ايديولوجى عن الأيديولوجية يحـول الأيديولوجية الى افكار تتسم بوجود معنوى) افكار هذا الشخص ، أى ان ايمانه هنـا يعود اليه كذات لها وعى يحمل الأفكار الخاصة بما تؤمن به .

باسـتعمال هذا المضمون ((التصورى)) الأيديولوجى ، (الذات مزودة بوعى تتشـكل فيه بحرية ، كما يتعرف من خلاله بحـرية علـى افكار يؤمن بهـا) ، يتدفق السلوك (المـادى) تلقائيا من جهة الذات .

يتصرف هذا الفرد بهذا الأسلوب أو غيره ، ويتبنى هذا السـلوك العملى . أو ذاك ، بل ويشترك فى بعض الممارسات المنظمة وهى ممارسات الجهاز الأيديولوجى الذى ((تتبعه)) الأفكار التى اختارها بكامل حريته وبكامل وعيه بصفته ذات . اذا كان مؤمنا بالله فانه يتردد على الكنيسة لحضور القداس ، يسجد ، يصلى ، يعترف ، ينفذ العقاب (فيما مضى كان العقاب ماديا بالمعنى المعروف للمصطلح) وبالطبع يتوب ويعيـد الكرة ، الخ .

اذا كان يؤمن بالواجب ، فسوف نجد لديه السلوكيات التي تتفق وهذا الايمان ، والمدرجة في الممارسات الطقسية « التي تتناسب مع العادات الطيبة » . اذا كان مؤمنا بالعدالة فسيمتثل القوانين بلا جدال ، بل وبامكانه أن يعترض اذا خرقت القوانين ، أن يوقع الالتماسات ، أن يشارك في المظاهرات ، الخ .

من خلال هذا الرسم التوضيحي يتضح لنا اذن أن التصور الايديولوجي للأيديولوجية هو نفسه ملزم بالاعتراف بأن كل « ذات » تمتلك « وعيا » وتؤمن « بأفكار » يستوحيها ويتقبلها وعيها بكامل الحرية ، كما أنها ملزمة بالاعتراف بأن هذه الذات يجب أن « تتصرف بمقتضى أفكارها » ، عليها اذن أن تدرجها في سلوكياتها وممارساتها المادية (او العملية) الأفكارها الخاصة كذات حرة . « ولا يليق » ايدانها الا تفعل ذلك لأنها اذا لم تقم بما يتحتم عليها أن تقوم به بمقتضى ما تؤمن به ، فمعنى هذا انها تقوم بشيء آخر هو لله اسم ايضا وفق النموذج المثالي السابق ، اذ نفهم من هذا أن لديها أفكارا اخرى غير التي تنادي بها وانها تسلك بمقتضى هذه الأفكار الأخرى بصفتها شخصية « غير متسقة » (« ليس هناك انسان شرير بارادته ») او منحل يؤمن أن السلوك البشري تهيمن عليه المصالح الذاتية وحدها ، أو مشاكس منحرف .

على اى الأحوال ، أيديولوجية الأيديولوجية تعترف اذن « رغم تشويهها الخيالي ، بأن « أفكار » الذات الانسانية تتواجد عبر افعالها ، او انها يجب أن تتواجد في هذه الأحوال واذا لم يحدث هذا فانها تمدها بأفكار أخرى تتناسب وافعالها (حتى المنحرفة منها) . تتحدث هذه الأيديولوجية اذن عن الأفعال : وسنتحدث الآن عن الأفعال المتضمنة في ممارسات معينة. وسنلاحظ أن هذه الممارسات تحكمها طقوس معينة في قلب الوجود المادي للجهاز الأيديولوجي ، حتى لو كانت في جزء صغير جدا من هذا الجهاز : مثلا قداس صغير في احدى الكنائس الصغيرة ، مراسم الدفن ، مباراة صغيرة في احدى النوادي الرياضية ، يوم مدرسي في احدى المدارس ، اجتماع ما او جلسة لأحد الأحزاب السياسية ، الخ .

الا اننا ندين « لجدلية » باسكال الدفاعية بهذا التعبير الرائع الذي سيسمح لنا بقلب نظام نموذج المفهوم الايديولوجي راسا على عقب ، يقول باسكال « اسجد ، حرك شفتيك بالصلاة وستؤمن » .

انه يقلب اذن بشكل مثنين نظام الأشياء حاملا معه ، مثل المسيح ، لا سلاما بل وانقساما بل حتى ما هو اكثر من الانقسام . وهو ما يتنافى الى حد كبير مع المسيحية ، (لأنه ويل لمن تأتى من قبله الشرور!) وهذا هو الشر نفسه . وبالسعادة باسكال بهذا الشر الذى جعله هو كأحد القدريين Jansenistes يستخدم لغة تستهدف الواقع في حد ذاته ، وتشير الى كبر الحقيقة . ولتسمحوا لنا بأن نترك باسكال للحجج الخاصة بصراعه الأيديولوجي فى قلب الجهاز الأيديولوجي الديني للدولة في عصره . وبايتكم تسمحون لنا باستخدام لغة ماركسية أكثر مباشرة اذا أمكن ، لأننا سندخل في مجالات لم تكتشف بعد جيدا . سنقول اذن ، اذا أخذنا مثلا احد الأشخاص ، ان وجود الأفكار الخاصة بمعتقداته هو وجود مادى على أساس أن افكاره هى أفعال مادية متضمنة في ممارسات مادية سنتها شرائع مادية تم تحديدها هى نفسها عن طريق الجهاز الأيديولوجي المادى الذى تشير اليه افكار هذا الشخص .

بالطبع وان الصفات الأربع « المادية » المذكورة في هذا العرض لابد من تتناولها بأساليب مختلفة : مادية الانتقال من أجل الذهاب الى القداس ، مادية السجود ، حركة رسم الصليب أو تلاوة فعل الندامة ، الجملة ، الصلوات ، تلاوة فعل الندامة ، العقاب ، النظرة ، قبضة اليد ، الخطاب الشفهي الخارجي او « الداخلي » (الضمير) ، على أساس انها ليست نفس الحركة المادية في كل هذه الحالات . وسنترك نظرية اختلاف اساليب المادية جانبا .

ويبقى انه في داخل هذا التصور المقلوب للأشياء « لسنا على الاطلاق بصدد « انقلاب » ، حيث نستنتج أن بعض المفاهيم اختفت تماما وببساطة شديدة من عرضنا الجديد هذا . في حين استمرت مفاهيم اخرى وظهرت مصطلحات جديدة .

اختفى : مصطلح « أفكار » .

استمرت : مصطلحات «ذات» ، «ضمير» ، «ايمان» ، «أفعال» .

ظهرت : مصطلحات «ممارسات» ، «طقوس» . « جهاز ايديولوجي » .

هو ليس اذن انقلابا (الا فى نطاق معنى حكومة انقلبت أو قلبت) ، لكنه تعديل (من نوع غير وزارى) غريب الى حد ما ، حيث اننا نحصل على النتيجة التالية :

اختفت الأفكار كأفكار (أى على أساس أن لها وجود مثالى ، روحى) ، اذ ظهر لنا أن الأفكار لها وجود مدرج فى الأفعال الخاصة بالممارسات المنظمة عن طريق الطقوس المحددة أولا وأخيرا عن طريق جهاز أيديولوجى معين . يبدو اذن أن الذات تتصرف على أساس أنها متأثرة بالنظام التالى (المذكور بحسب الترتيب الفعلى له) :

أيديولوجية تتواجد فى جهاز أيديولوجى مادى ، تفرض ممارسات مادية يحكمها طقس مادى ، هذه الممارسات موجودة فى الأفعال المادية للذات التى تتصرف بكامل وعيها وفق معتقداتها . الا أن نفس هذا العرض يكشف أننا احتفظنا بالمفاهيم التالية:ذات ، وعى ، معتقد ، أفعال، اننا نستخلص بالتالى من هذا المقطع المصطلح الرئيسى والحاسم الذى يتوقف عليه كل شىء : مفهوم « الذات » . وتكون هناك بالتالى هاتان الأطروحتان المتلازمتان :

١ ـ ليس هناك ممارسة الا عن طريق وتحت ظل ايديولوجية معينة .

٢ ـ ليست هناك أيديولوجية الا وكان مصدرها ذاتا ولأجل ذات أخرى . يمكننا الآن أن نعود لأطروحتنا الأساسية .

---

* الجزء الثالث فى العدد القادم .


ملف العدد
عن الحركة الأدبية في الشرقية

الشرقية .. أحوال وهموم ثقافية

رشدى يوسف

قد يكون مصطلح « أدب الأقاليم » فى حاجة الى اعادة نظر فالأدب لا يمكن تقسيمه جغرافيا الى أدب « الشرقية » وأدب « الغربية » أو أدب الشمال وأدب المناطق الحارة حيث الاقاليم لا تسودها « علاقات انتاج » تتباين كثيرا مع العاصمة ولكننا نستطيع أن نميز بين « علاقات مدنية » على مستوى معين من التطور تنتج أدبا مكتوبا - وبين لون من الأدب الشعبى المنتشر فى قرانا والمتميز بعبادته للبطل الفرد واعتماده على مصادفات القدر التى تحدث فجاة فتنصف المظلوم وتعيد الى الواقع المختل توازنه المأمول وتحقق للسامعين حلمهم فى مجتمع عادل ولكن بعد كثير من الصبر والتوكل - وعلى كل فتلك ظاهرة لم تحظ بعد بما تستحقه من دراسة •

مع ذلك نستطيع أن نرصد ظاهرة زيادة النشاط فى العاصمة عنه فى الاقاليم كما ونوعا ليس ذلك فى مجال الثقافة فقط بل فى كافة المجالات حتى على مستوى « أولياء الله الصالحون » تركز اعظمهم فى العاصمة بينما نبعثر « الفتافيت » فى القرى والدساكر •

ويعود ما هو معروف لنا عن الجيل الرائد من ادباء الشرقية الى الظروف العامة التى تشكلت فيها البرجوازية المصرية المنحدرة من « زرائب » الاقطاع والتى ورثت فى قسمها المتنور عن سيدها الاوربى بعض حب لرعاية الفن وبعض رغبة فى احاطة نفسها بالمثقفين وذلك على طريقة « خضره ترقص الفالس » •

وعلى ذلك فقد ظهر أول « صالون أدبى » فى الشرقية فى قصر كبير من كبار « العائلة الاباظية » كان من ابرز نجومه صلاح عبد الصبور - احمد فؤاد نجم - حيرم الغمرواى - وأحمد مخيمر •

وكان مقدرا منذ الازل ان تتمرد الروح القلقه على جو الوقار والهيبة السائدين فى ذلك الصالون لذلك افلت هؤلاء الشباب من أسر صالون القصر وسيده ليقعوا فى هوى من نوع آخر .

كان شيخا متصوفا زاهدا وعاشقا للفن وكان يملك بيتا فى « كفر النحال » من ضواحى الزقازيق حول طابقه الثانى الى ملتقى لهؤلاء المثقفين « كل يبدع على هواه » والشيخ يسمع كثيرا ويعلق قليلا و لايعلمهم سوى أن الفن أحق أن يتبع ـ ولم يكن هناك مباحث تحمى أمن الزقازيق من مؤامرات هؤلاء المثقفين ـ ولا كان هناك « بصاصون » يتبعون المواهب ويكتبون التقارير وبين « دار الشيخ » ودار الكتب وقهوة فى قلب المدينة اسمها المثلث وعلى شكل « المثلث » ـ تحولت فى زمننا هذا الى مطعم عمر الخيام ـ تنقل الشباب بحرية تامة ـ هنالك تفجرت المواهب الشابة وبين النزعة العلمية وروح الصوفى العاشق صلب « عبد الصبور » نفسه فأفرحنا بحزنه الانسانى العميق ـ أما أحمد فؤاد نجم فقد أخذ يتشاكس مع المجتمع بلسانه الذى لا يقدر على السكوت وموهبته المتدفقه وكتب « حيزم الغمراوى » أغانيه التى رددتها مطربات القاهرة هذا بينما انكفأ « أحمد مخيمر » على ذاته يحدثها وينفخ فيها فأخرج ديوانه « مخيمريات »

يوسف أدريس : سلك طريقا آخر فقد رحل الى القاهرة دارسا للطب مع نمو الحركة الوطنية وانفتح على الفكر اليسارى وقد لعبت منظمات اليسار المصرى دورا فى تسليط الضوء على ابداعات الفتى الموهوب .

ثم جاء زمن اهتمت فيه الدولة برعاية الفنون والآداب فأنشأت للثقافة قصرا فى الزقازيق وحشدت فيه الموظفين والكتبه وعلى مرمى حجر من قصر الثقافة أنشأت « مباحث أمن الدولة » ..

وفى هذا الزمن شهدت الشرقية نهضة ثقافية وفنية فتشكلت الفرق المسرحية وظهرت « فرقة الشرقية للفنون الشعبية » واقيمت المعارض الفنية والمسابقات الثقافية وصدرت مجلة « صوت الشرقية » ولكن هذه النهضة كانت « محسوبة ومحجوزة ومحكومة » بتقارير الموظفين والكتبة ـ فلم تتمخض هذه الحمى الثقافية عن مواهب تذكر ـ وانفض المولد مع التطورات العنيفة التى شهدها المجتمع فى السبعينيات « فاختلت الاوضاع وانعكست الطباع » كما يقول الجبرتى :

« سينما ومسرح قصر الثقافة » التى تخصصت فى تقديم الجاد من الافلام والهادف من المسرحيات تحولت الى تقديم « الصنف » الرائج فى السوق والمكتبة لم يعد يذكرها أحد وقاعة المعارض مغلقة من حيث القاعدة ـ ومفتوحة من حيث الاستثناء ـ أما باحة « قصر الثقافة » فقد أصبحت المكان الأمثل لاقامة سرادقات العزاء لاكابر القوم حيث الجنازة عادة ما تكون حارة اما مجلة « صوت الشرقية » فقد تحولت الى صوت صارخ فى البرية يحدث الناس بأخبار « السيد اللواء المحافظ » وهو يفتتح مشروعات الأمن الغذائى · التى عادة ما تكون « رائدة » و « عملاقة » ·

وفى السبعينيات ولدت جامعة الزقازيق وبدا كما لو أن حجرا قد القى فى المياه الراكدة فقد صدرت جريدة « رأى الجامعة » ورأس تحريرها « السيد مانى » طالب بكلية الزراعة واستطاع الشباب تشكيل « النادى السياسى » للجامعة ثم اختنقت الجريدة فى أعدادها الأولى ـ ومع مظاهرات الطعام ١٩٧٧ أغلق النادى السياسى لدواعى الأمن والأمان ـ وامتدت قرون الاستشعار الأمنية داخل الجامعة لتضع حدا للندوات الثقافية وتفككت الجماعات الأدبية واختفت مجلات الحائط ـ وفرض حظر تجول ثقافى داخل الجامعة وانتشر البصاصون فيها « بعضهم أمنى بوظيفته وبعضهم أمنى بقلبه وعقيدته » ورغم أن الجامعة « اقليمية » فلم تصدر عنها أى دراسة لمشاكل الاقليم ورغم أن بها قسم للاعلام بكلية التربية · فلم تصدر عنها أى جريدة أو مجلة أو نشرة ـ وما لزوم ذلك · ؟ وكان لجامعة الزقازيق فضل الريادة فى تبنى شعار الرئيس السادات « الطالب طالب علم » وباختصار لم تضف الجامعة شيئا فى مجال الثقافة وان كانت قد أخرجت أعدادا من الموظفين تزهو بهم دواوين الحكومة ·

ورقص الناس للقرد فى زمانه ·

وراح المثقفون الى بيوتهم فسكت من سكت وتكلم من لم يطق السكوت ·

يوسف أبو ريه ، كان أول المتكلمين من الشباب ـ نشر قصته الأولى « اللعب خارج الدائرة » فى مجلة « صوت الشرقية » ثم نزح الى القاهرة دارسا وأخذ يحكى للناس عن أيامه الأولى ـ عن أمه وخالاته ـ عن الملاك وعن شبق العانس مع الطفل ـ عن طقوس الموت والميلاد ـ عن لقاء بالمحبوبة لم يتم فى مساء المقابر ـ للمت « دار شهدى » حكاياته ونشرت له مجموعة « الضحى العالى » ·

صلاح والى : على نفقته الخاصة أصدر ديوانى شعر « سيمفونيـة الغناء والبكاء » و « حبيبتى بين الحلم والواقع » قرأ قصائده علينا متفرقـة ثم باعها لنا « مجموعة » واكتشف أن عدد المستمعين لم يزد كثيرا عن دائرة الاصدقاء فحمل المعانى فى بطنه ورحل الى القاهرة وها هو فى مجلاتها غير الدورية يبحث عن ثغرة « يبص » منها على الناس ٠

« **أحمد والى** » ظهرت قصصه الاولى على صفحات « أدب ونقد » طبيب يرصد مجمتعه من « تحت لفوق » يتذكر أيامه الأولى وكلهـا « شـقاء وشقاوة » ـ بعاطفته الوحشـية يحب ويكره ٠٠ تثر ما فى جرابه ولم يصفق له ناقد حتى الآن ـ فهل كتب عليه أن يرحل الى القاهرة حيث العلاقة الشخصية مع النقاد هى جواز المرور وحيث مجالس الأدب لا تذكر الغائبين٠

« نبيه الصعيدى » لم تتح له فرصة مناسبة للنشر حتى الآن ـ يكتب الرواية والقصـة القيصيرة ـ شخوصه دائما تطاردها قوى خفيه تدفعها الى مصير محتوم ٠

أما « **عبد المنعم عبد القادر** » فيرى للمسألة وجها آخر :

فالتاريخ المصرى به فترات معتمة ومنسيه عن عمد ونحن نعرف عن أدب الجاهليين وانسابهم أكثر مما نعرف عن الأدب المصرى القديم والحضارة المصرية فى رحلتها تفاعلت وانفعلت بجميع الحضارات المعروفة وانتجت هذا اللغز المحير « الانسان المصرى » وهو يرى أن علينا أن نفك طلاسم الشخصية المصرية وأن نقرأ رموزها لان عدم الفهم يقود الى نتائج خاطئة فى السياسة والأدب وانعدام اللغة يؤدى الى العزلة والاغتراب وفى العام ١٩٨١ أصـدر كل من عبد المنعم عبـد القادر والفنان التشكيلى زهران سـلامة والكاتب ابراهيم الدمرداش بيانا « نحو رؤية ثقافية مصرية » موجه الى أدباء وفنانى ومفكرى مصر والوطن العربى والعالم فى نهـاية العـام أشهروا جمعية « رع الأدبية للفنية المعاصرة » صدر عنها بالجهود الذاتية مجلة « الشمس » الغير دورية ٠

وفى ١٩٨٣ تشققت الجمعية لخلاف فى وجهات النظر ولأسباب ادارية واستقال مؤسسوها تاركين فيها سكرتير الجمعية « ابراهيم الدمرداش » وأصدر المنشقون « الشمس الجديدة » استنقاذا لخط الجمعية الأساسى ـ كمـا يقولون ـ ودعت المجلة الى مواجهة البعـد التاريخى الصحيح للثقافة المصرية وانتقدت النهضة الأدبية فى العصر الحديث لأنها نظرت الى الأدب

على أنه أدب « لغة » وليس أدب « شعب » وقصرت فهمها للتراث على أنه التراث العربي الاسلامى فقط على نفقته الخاصة أصدر ـ عبد المنعم عبد القادر ـ قصائده « أحزان أوزير » ومجموعة من قصار القصص تحت عنوان « حكايات الأم تفاحة ـ حيرة الفرعون » وقد اعتقد البعض ـ ولهم عذرهم ـ أنها دعوة فرعونية تطل برأسها من جديد ٠٠٠٠ رغم أن شكسبير كتب روائعه عن تاريخ الانجليز القديم ٠

وأعتقد أن عبد المنعم وجمعيته فى حاجة الى المزيد من الحوار فان كان مخطئا قومناه بسيوفنا بدلا من هذا الصمت المعيب ٠

سعيد الكيلانى بنقوده التى جمعها من غربته فى بلاد النفط أصدر مجلة « القافلة » ـ فخيمة فى الشكل والطباعة ـ وحلم بأن تكون رائدة للصحافة الاقليمية وأعلن عن مراسلين لها فى الداخل والخارج وافتتحها برجاء الى الرئيس مبارك أن يعطيهم تصريحا فتصبح مجلتهم « دورية » ولكنه وقع فى خطأ التشابه مع مجلات القاهرة السيارة فجمعت صفحاتها فى عددها الأول بين تأملات الشيخ الشعراوى وأراء « محمود الخطيب » بينما أعلنت « نبيلة عبيد » فى حديثها للمجلة أنها مازالت مخلصة لحبها الأول ٠

ولما كانت تلك أمور كونية وليست قضايا اقليمية فقد تعثر المشروع ـ فلاهو أدرك « الاقليمية » ولا حصل على التصريح ٠

تلك كانت بعض أحوال وهموم الثقافة والمثقفين فى محافظة الشرقية ٠

اقرأ فى العدد القادم

عبد الحليم حافظ بين عصرين

من سنوات الزهو الى سنوات الانكسار

كمال رمزى

قصة قصيرة

آخر الليل

يوسف أبو ريه

دار الخياطة التى يتكدس فوقها حطب قديم تتشابك عليه خيوط العنكبوت تفصلها عن دارنا خرابة يكوم فيها رجال ابى سباخ الزرائب .

نراها كل صبح تعمل على الماكينة وسط الصالة وراء الباب الكبير المفتوح على وسعه ، فى العصر تقبع على المصلى الناخمة المزركشة مع أمها التى تدهن شعر رأسها الأبيض بالحناء — تسقط على عينها الطرحة البيضاء ، ومن تحتها ترقب الماشية وترد على تحيتهم باقتضاب ، ولا تقول لأحد : تفضل .

وأنا حين وقفت أمام عودها الناحل رافعا ذراعى الى أعلى تذكرت كلام أمى عن هذه الغريبة التى سكنت شارعنا ، لا يدخل عليها غير نسوة عجائز من قريتها يفتن عليها كل سوق ليربطن المطايا فى حديد شباكها ، ويشربن القهوة مع أمها على عتبة الباب .

كانت أمى تقول : المسكينة فاتها القطار .

ولكننا نحن أولاد الشارع كنا نخاف أمها ، فهى لا تسمح لنا باللعب أمام دارها وان أخطأ أحدنا وضرب الكرة عاليا فتشتبك فى حطبها القديم ، نتحايل للحصول عليها دون أن نطلب ذلك منها .

وابنتها لا تزور أحدا فى داره ، تأتى اليها النسوة ليفصلن قمصانهن وجلابيبهن ويعاملنها برهبة وحذر ، فهى تحدثهن بوقار ، ولا تشاركهن فى حلقاتهن الليلية أمام الأبواب وكن لا يذكرن اسمها الا مسبوقا بكلمة « أبلة » .

انتهزت انشغالها بوضع المازورة من القدم حتى الخصر فتلصصت بعينى فى المكان لأرى الحجرة التى عن يسارى ممتلئة بالمواجير والمشنات والمناخل المعلقة على الحائط ووابور عليـــه حلة مسودة القعر ، وقلة مشطوفة الحلق نائمة على بطنها ومدلوق من تحت بوزها حصوات ملح .

ولمـــا انشغلت بتسجيل الأرقام فى الدفتر المكور فى درج المــــاكينة رأيت الباب المفتوح على حوش تلمع الشمس على ريش دجاجه ، وتزغلل فى المـــاء العطن بالاناء المكسور من ناحيـــة ، وهناك بالقرب من زاوية التقاء الحوش بسور ميضة الجامع رأيت بابا نحيلا مربوطا بحبال مهترئة، كان يستند بأعياء على حائط الجيران الذى تبرز قوالبه الحمراء ، والداخل تحت حزمة الشمس التى تفىء البناء الصغير ـ رأيت أمها فوق الحجـرين المتسخين تنزح المـــاء من الابريق الأسود الى ما بين الفخذين العاريتين، فرددت عينى سريعا ، وخفت أن تلمحنى عين العجوز .

قالت وهى تجمع الزراير المفتوح على بطن العروة : أمك فى الدار ؟

ــ راحت الطاحونة ، ستعمل قرصا لجدى ، وانا طلبت منها أن تأخذنى لاعيد عليه فانا لم أره من يوم ان رفعه الرجال فى الخشبة .

ــ وسـع رجلك .

فأوسعت لتمرر المــــازورة بينهما ، فاحتك ظاهر كفها بأســـفلى فتحرك الدم النائم فى أفخاذى ، وتهت بعينى القلقة ، فرأيت أمهـــا التى وقفت على الحجرين ترفع سروالها ، فثبت نظـــرى بين الالواح الكبيرة التى ترفع الســـقف .

عبرت أمها باب الحوش ، وهى تهز جلبابها الأسود حول الخصر لتحكم وضع السروال خفت أن تمسكنى فجأة لتلطمنى على وجهى لأنها رأتنى من يومين ألعب « الميس » مع أبناء أخى امام بابها ، وطردتنـــا خشية أن تسقط الكرة فى شباكها ، وبعد أن جرينا بعيدا حدفنا الطوب على سطحها ، ولكنها لم تنظر الى ، دخلت الحجرة التى لم أر من ملامح صـــورها المعلقة فى ظلمتها الخفيفة غير بياض عمـــامة كبيرة وشارب معقوف ..

خرجت الأم من هـــذه الحجرة بالشاش على كتفها ، وكفاها على راسها تعقـــدان طرف المنديل الاسود ، ومالت على بغتة لتقـــول محذرة : انا لا يهمنى أبوك ، ولا حتى المـــأمور ان عدت لحدف الطوب مرة أخرى

سأقطم رقبتك . وقلت لها : لســـت أنا الذي حـــذف . ولكنها دخلت الحجرة التي عن يساري لتخرج بمقطف منثور على حوافه الدقيق ويغطيه جلباب مرقـــع .

قالت وهي تستعد للخروج من الباب الكبير : انا ماشية .

ـــ بالســــــلامة .

ـــ بالليل تريسى باب الحوش .

ـــ سلمى على الجمـــاعة .

ونزلت عن العتبة ، واختفت في الشارع .

وقلت في نفسي هـــذه المرأة كما يقول أبي عنها يقتلها التكبر . فهو بعـد كل حصـاد ، يدفع أحـد رجاله لرفع المقطف بـــه القمح أو الـذرة ليعطيه للجارة الغريبة ، وهي في كل مرة ترجع الرجل بمقطفة ، يتصعب أبي ، ويخبط كفـا بكف ، وتقـــول له أمي : عملت ما يرضى الله . وأبي يتحمل منها الكلام الجاف ، ولا يزعل أبـــدا .

وهذه ابنتها بعد انتهت من القياس جلست تكور قطعا من بقـــايا الأقمشـــــة .

سألتها : خـــلاص ؟

ـــ القعـــــدا (*)

وشدتني من ذراعي لتجلسني الى جـــوارها فوق كرسى المـــاكينة وقالت : أمي راحت بلـــدنا .

ـــ أبوك هنـــــاك ؟

ـــ الله يرحمـــــــه .

ـــ أبي في العـــزبة .

ضربت كرة القماش في جوانبهـــا ، وحشرتها في الدرج الضيق ، ولمحت قطعـــة صغيرة تحت قدمي فاستندت على فخذي ، ورفعتها بين اصبعيها ولفتها على الكرة وسألتني : تسهر معي الليلة ؟

ـــ انا أسهر مع الأولاد عند الجامع .

ـــ وأنا أسهر لأنهي هدوم العيـــد .

جعلت كفيها الناشفين على خدى ، ونبتت طرف انفها على انفى .

ـ ســـاحميك .

ـ امى ستفعل ذلك ليلة العيـــد .

ـ سابدأ فى بيجامتك الجـــديدة ، والبسها لك .

ـ صـــحيح ؟

ـ والنــــــبى ؟

وقامت تجمع قماش بيجامتى المخططة وتعقـــده بقماشة صغيرة ، وتركته تحت رأس المـــاكينة الأسود ، ثم قامت وفكت شـــعرها المضـــفر بعـــد أن نشرت الاشارب الأزرق على السلك المربوط بين الجدارين ، فرست اصابعها فى الشـــعر الأسود الكثيف ، وراحت تهرش بعصبية ، فبدت لكجنيه .

دخلت الحجرة بظهرها ، وخرجت بيدها « حلة » فارغة وبالأخرى وابور جاز تتعلق برجله الحمالة الحديد التى وقعت على الأرض .

انحنيت عليها ورفعتها بيدى محاذرا من السواد ، ودخلت وراءها الحوش . بعد أن أخذت الحمالة منى ، قبضت على كتفى بكلتا يديها ، وضغطت ببطنها على وجهى وقالت : رح العب .. وتعالى بعد المغرب .

فى العـــدد القـــادم

حوار العدد مع الفنان مارسيل خليفة

شعر

عن الخوف والميلاد ..

حسين على محمد

- ١ -

فى اليوم الأول من شهر الخوف
ضمدت جراحى
ألقيت سلاحى
ورفعت الراية .. سلمت
وصرخت بأعلى صوت .. وطلبت
أن يغفر لى ..
ما قد أسلفت

(رفع الجالس خلف المكتب
نظارته الطبية
واستلقى فى الكرسى
يبدو أن اليوم الأول منسى
من ذاكرة الرجل الأجوف
فلسان الرجل ـ السيف
بربح الأعتاب القدسية

يطلب منى أن أذهب
للشيطان ... فلا مهرب)

- ٢ -

فى اليوم الثانى .. من ذاك الشهر
راجعت الكلمات المخطوطة عندى
فى كراسات الشعر
كى أبحر فيهـــا
فعلمت
أنى .. قد مت
منذ سنين لا أحصيها
قلبى يخشى أن يخفق
فى أحشائى
فالموت أمامى .. وورائى
يستشرى فى الأوردة ..
وفى أشــــلائى)

- ٣ -

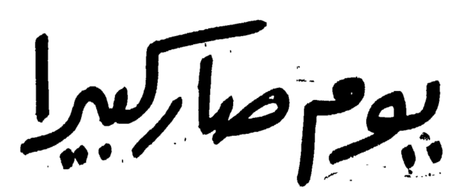
فى اليوم الثالث قال رجال ـ نسوه
« فلنحفر قبره
فالميت قد انفق عمره
فى اللعب .. وكان كعصفور
يترنم فى أوقات اللهو
ـ وفى أوقات الأزمات
حتى مات »

(ما جدوى أن يترنم عصفور
في زمن فقد براءته الأولى
في زمن فقدت فيه الأشياء
صفاء الدهشـــه
في زمن أصبحت فيه الكلمات هباء
تستجدي منا الرحمة
والأغضـــاء

- ٤ -

في اليوم الرابع
ولد الشاعر عشقا وصفاء
ولد الشاعر ترنيمة حب صافية خضراء
في درب الفقراء البسطاء
ولد الشاعر في اصيص الورد
وفي نبت الفرحة
فوق شفاه الأطفال
ذوي الصفحات الناصعة البيضاء
ولد الشاعر طفلا آخر
يحبو في طرق الغد
يغتسل بمطر الدهشة
- في الأيام العجفاء
ولد الشاعر غريبا لكن
من يحفظ كلمات الشاعر
في زمن البغض و فيزمن الاغراء ؟

● قصة قصيرة ●



يوم صار كبيرا

احمد والى

لولا العجوز لظل يحب ذلك اليوم الذى كبر فيه واصبحوا يعتمدون عليه فى آداء الواجبات وتكليفه بالمشاوير ، لقد احب ذلك لأنهم صاروا يرسلونه للحقل البعيد يحمل الى ابيه واعمامه الغداء دون أن يبعثوا أحدا معه من أولاد العم الكبار للحماية أو ليعرفه الطريق .

كانوا يعطونه صرة الطعام ويوصونه الا يسير بالقرب من اعمدة النور حتى لا تصعقه الكهرباء ولا ينظر من فوق الكوبرى حتى لا يغلبه الدماغ الثقيل فيغرق وتنحرق عليه القلوب وتنهرى الأكباد ولا يتلكأ على الأسفلت حتى لا تدهسه العربات السراع ، وكانوا يخلعون من عليه الجلباب الأبيض الشفاف ويلبسونه الجلباب الكستور البنى المقلم حتى اذا بقع من البلح (الذى سيجمعه فى الطريق — حتى ولو نصحوه الا يجمع) كان أهون من فساد جلبابه الأبيض الشفاف .

أحب أنه غدا كبيرا كالكبار يعتمد عليه وتمنى أن يجىء اليوم الذى لا يوجعون فيه رأسه بالكلام فيكفون عن القاء النصائح والمواعظ . . . .

وهاهم يوم الخبيز قد أيقظوه ولفوا له الخبز الذى يفوح منه بخار الطزاجة ووضعوا الجبن الأبيض والخيار المخلل وأوصوه بالحرص والاسراع حتى يلحق الرجال الذين منذ الفجر يعملون ولم يغيروا بعد طعم ريق الليل « بلاش تشت البلح النهاردة علشان

يلحقوا يفطروا بدرى » لكن ما فى الدماغ فى الدماغ ولابـد أن يفتش عما أسقطه الغراب والعصـفور ولو فقـط من النخلة العـاوية ، فبلحـا سكر لذيذ .

هنـاك خرج له العجـوز من بين أعواد الأذرة ، فسـأله عن اسمه واسم أبيه ، وعم يبحث ، ولمـاذا لم يذهب من الطريـق الآخر القريب من حقلهم الذى لازال هنـاك فى البعيد البعيد حيث ترقـد الشمس كل مسـاء ؟؟؟

ابتسم العجوز من طلاقة لسانه وهـذا ما أغراه بالاسـتطراد والسـؤال :

— أمك استحمت النهـارده ؟

— بتخبز ....

— أمال أبـوك من النجمة كان بيغطس فى الترعـة ليه ؟ يعنى ماعملوش حاجة فى الليل وانت نعسان يا مدب ؟

ولم يطل بينهما الـكلام الآن العجـوز أفصح عن قصده فحفن الصغير التراب فى كفيه وقـذفه فاعمـاه وأطلق جسده للريح .

كان قلبـه يجب وجيبا قابضـا خانقـا سريعـا وساقاه تلتفان ببعضهما ويعوقهما جلبابه الكسـتور الثقيل بفعل النـدى والتراب ، لكنه كان ينهب الطريق نهبا وعينـاه تغيمان بدمع عصى لا يهمى ، حزينـا على أمه النقية النظيفـة الطـاهرة التى سـبها العجـوز ربمـا ، وربمـا حزينـا لأنه كان مخدوعا فى أبيـه الذى ما كان يظن أبـدا أن يأتى ما أتاه مع مـه لو صـح ما قاله العجـوز الدنس الدنىء ...

كم تصير ضيقة هذه الدنيـا لو كان ما قيل صحيحا ، وكم يكون كريهـا ذلك الأب الذى كوى أخـاه لمـا رآه يلعب التيبـات والنبـات مع بنت الجيران ثم يفعل هـو ذلك دون أن يكويه أحـد بالنـار ، ومـع من ؟؟ مع أمـه التى ما أحب ولن يحب فى هذه الدنيـا كائنا سواها ...

لمـا بلغ الـدار تسلل الى حيث تجلس أمه ، تقطع العجين أقراص صغيرة على مطرحة الخبـازة العفية فاندهشت من عودته سريعـا هكذا وفارغا وهى متأكدة أنه أبدا ما وصل حيث الرجـال ، لكنهـا لمـا رأت عينيه الغائمتين وصدره الصـاعد الهـابط بأنفاسه المستعجلة الثقيلة صرخت (اسم الله عليك وحواليك ... مالك ؟) وسقط من يدها العجين وهى تقز وتفتـح الحضن الوسيع له فارتمى فى حجرها وانخـرط فى نشيج صامت مرير ودموعه لا تكف عن الهملان .

شعر

العشق والاغتراب

يسرى مصطفى عبد المجيد

ريحة البنادق وسط الجبل هلت
صلت لوش القمر بالصرخة والسكته ..
صحت عيون الأمانى م النوبة للدلتا

•••

دارت سواقى الكلام
ميه ف غيطان حواديت
بس القــدر توابيت
سارحة فى عرق الزمن
والنسمه من غير تمن
مشيت على الكورنيش
دابت فـ مد البحـر
عشقت حماس الموج
والموجه لما تفـور
تبل سـدر البنيـه

والساقيه لما تحو

تملا الغيطان حكايات

***

يا نسمه غاويه تسرحى شعر البنات

لو تسمعى صوت النحيب

لو تسمعينى

يا بوسه باردة فوق جبينى

لو تسمحى لى

أجمع خضار الشجر

وادسه ف عنيكى

اضرب خدود القمر بالبسمه والنسمه

اقلع حدود الاغتراب

***

فوق التراب

الطلق سارح فوق تراب السدر

بيعفر الضحكه

ويقرب الشهقه

صوتى اللى فاير ينحبس

يتلوى لحن الألم

شاهد على موتى

ينشف نشيد الدم ع النوته

ينسبانى موالى

والفرحة تنسانى

ترمح خطوط العمر ف ايديكى

تدينى عنوانى

تحيينى من تانى

شعـــر

ســـلام عليـــكم

عزت محمد جاد

أيا نخلة الحب والمستحيل
سئمت الرحيـــل
من الخلد حتى جبال الذهب
ومن بحر « نوح » الى بر « سام »
وعام فغـــام
ويشتد عود الأمير الظلام
سلام عليك
عليك الســـلام

***

يقولون أن الذى ينحنى مرة
يرى الدود فرعون هذا الزمان
وأن الذى يشتهى ..
دمعة الحسن من عين بوم
كبارجة من غبار الزمن
تدوس الأزاهير كى تعبر الأرض ..
هذى القنابل
الى ثغر بابل
الى الدمع فى شمعدان السنابل
الى قبر من كان فى الأرض يوما أبى

نعم كان لى مثلكم كوكبى
وحين اصطفاه الاله
تعلقت فى الحزن حتى أراه
ابى كان فى الأرض يدعى الامام
ســـلام عليك
عليك الســـلام

• • •

وأين الطريق الى قرطبه ؟
اسمو سنة من جبال السكون
على وجه من يقتلون النبيين والسابله ؟
أسهم التتـــــار
الى صــدر من يزرعون النهــار ؟
امشنقة من حروف الهزيمة
على زند شـــاعر ؟
أسيدة صقلبية
على جيدها تستجدون
على جيدها نستبيح المنام
ســـلام عليك
عليك المســـلام

• • •

وكم كنت يا نخلتى اشتهى
عنا قيد حب وقرب وظل !
ولكن بحر الرمال اللعين
يشــد النجوم
لكى يستبين الطريق الى دمعة الموت ..
فى أعين النمر و « الكركدن »
فبوركت يا خيلنا المسرجة
وبوركت يا شيخنا الحزن فوق الجباه
ويا الف آه
تموت الغصون

يفر الحمـــام
ســـلام عليك
عليك الســـلام

...

وواحدة من عنا بقيد حزنى
تميل على غصنها .. تنحنى
تقول السلام عليك السلام
وطاعتنا للوجيه الغراب
الى اين يا سيدى ارتمى
اذا جاء يوم الرياح العصيب
فهل أستجيب ؟
وان لم أجب
فأين الفرار
من الموت فى كف كل الصغار ؟
أنا بنت هذى النخيل الحزينة
ولكن خفاش ليل السكينة
أتى مثل غول
ومات البنفسج تحت الخيول
وقبلت فى الأرض كل التراب
فقل يا غـــراب
الى أين يا سيدى أرتمى
فقال الغراب :
« وفى كفه نهر سيدة من تميم
وفى أنفه مسحة من زكام »
ســـلام عليك
عليك الســـلام

...

قصة قصيرة

نعم حصل

عاطف عواد

لما كنت ألاعب أطفالى الثلاثة .. وكانت زوجتى تتأوه من السرير الضيق الذى ننام عليه خمستنا .. كنت أكلمها عن اللحاف الذى سوف نجده .. وسرير جديد للعيال والتلفزيون الذى سنشتريه ..

أحمل كل منهم دورا أسير به حاملة على ظهرى ويقول : شى يا حمار .. يضحك أطفالى وهم يهزون أرجلهم مقلدين راكب الحمار .. وشى يا حمار .. وجيئة وذهابا فى الصالة الضيقة أسير على ركبتى ويدى ... وتواصل زوجتى كلامها عن السنة الأولى والوحيدة التى أسافرها .. الغربة صعبة ولما كنت أحاورها وأحلم .. كانت أمى تلدنى .. وأبى يحملنى على رقبته وأهز رجلى المتهدلتين على صدره .. وكانت جدتى توقد بقايا التبن الناعم ليطرد ناموس الصيف اللاسع .. يخنقنى الدخان وهى تحكى لى عن العفاريت والقطة السوداء التى ضربها الرجل الذى اختفى ساعة تحت الأرض .. وكانت المحاكمة قاسية طويلة مرت زمنا بحاله ولكن سكان باطن الأرض اخرجوه لأن القطة هى الغلطانة ..

ويقهقه أطفالى الثلاثة وتسرح زوجتى فى فراغ اليمن الذى سأغترب به .. وتتكلم .. ويأتينى كلامها كأنه من عالم آخر ... وأتابع خطواتى بركبتى ويدى ولا أدرى من فوق ظهرى من ثلاثتهم ... والحرمان أقسى من الغربة ..

لمـــا كنت أتطلع لحيطان الصالة وباب الغرفة الوحيد كنت أراها لأول مرة . لمـــا كنت أرى لكل شىء لأول مرة كنت اركب السيارة النصف نقل .. والسيارة تميل مع الطريق الصاعد فى حرف الجبل العالى .. العالى .. وتلف السيارة مع الجبل وتعلو معه .. ويبعـــد الكثر قاع الوادى ويلفه السواد . وأكرر خطواتى بيـــدى وركبتى وتاتينى قهقهات أطفـــالى وتأوهات زوجتى ممزوجة .. وتزداد السيارة ارتفـــاعا .. وازداد خوفا من الطبيعة التى لم أرها .. الارتفاع البعيد للجبال .. هكذا قالوا من سألتهم عن اليمن .. وتميل الســـيارة أكثر على جانب الطريق .. وفى دورانها السريع المرتفع تسقط يصرخ الركاب . وأصرخ أنا صرخة أعلى أفزعت ابنى الراكب فوق ظهـــرى وزوجتى السارحـــة يبصرها فى فراغ الصالة .. وأمى النائمة منذ ثلاثين عاما فى قبرها ..

لمـــا صرخت والسيارة تسقط بقوة مرتطمة بالصخور .. أيقظت صرختى بداخلى رغبة فى مواجهة العفاريت التى أخافتنى منهم جـــدتى وألا أخاف من القطط السوداء .. وان أغازل أطفالى واختلى بزوجتى .

فى العدد القـــادم

* عن النقد الأدبى المعـــاصر .

مصادر الأدب وأهدافه الانسانية

فى الاتجاهات النقدية الملتزمة — نبيل فرج

* نقد المجتمع فى مقـــامات الحـــريرى

د. أحمد ابراهيم الهوارى

* شعراء السبعينيات .. مواصلة الحوار

الجزء الثانى عن أزمة النقد الأدبى فى السبعينيات

د. حامد أبو أحمد

* الجزء الثالث من دراسة ألتوسير

الايديولوجية .. والأجهزة الايديولوجية للدولة

ترجمة : عايدة لطفى

الكلمة السؤال

محمد سليمان الزيات

يزيح سواد جلاليبهن عن وجهه ـ عندما ملأن البيت ـ باحثا عن أمه .. يبكين .. هو لا يبكى .. بعضهن وجوههن مالوفة .. الاخر غريب عليه .. تعجب أن يبكين أياه .. لم يره أبدا يبكى .. ابوه يصمت طويلا ، يقلقه حزنه الصامت ، يتفتق عن سؤال ، لم يكن سوى كلمة واحدة :

ـ أبا !!! ؟؟

يحمل تموجها الموجوع كل معنى السؤال الذى اراد .

يفهم الأب ، الذى يجيب على الفور

ـ تعال يا حبيبى ..

يربت على ظهره مطمئنا ، فقد أدرك معنى السؤال ..

ولكن الاجابة لا تحمل سببا للحزن .. يرتعش جفناه كأنهما تمتمات ضمضمة الماء على حجر استقر فى الماء . ولولت احداهن .

ـ ياللى ما شوفتش يوم راحة يا خويا !

يتعلق برقبته .. يمسح وجهه فى وجه أبيه العائد توا من الشغل ، تصفد رائحة عرقه المالوفة فى أنفه .. يستنشقها .

صراخ احداهن يشق رأسه .. ولولت الأخرى .

ــ ياللى ما تهنتش يا حبيبى ٠

عزى نفسه بأنه لم يعص أمه ، عندما أرسلته ليشترى لأبيه العنب

قالت عجــوز :

ــ ربنا يجعل مثواه الجنة ٠

عثرت أمه فيه ، ضمته اليهـا ٠٠ تملص برفق مكبوت عندما تذكر أن أباه لم يأكل العنب ، رفع رأسه فجأة و ٠٠ سأل :

ــ هل الجنة فيهــا عنب ؟

في العــدد القــادم

الملابسات التاريخية لظهور النص المعروف بحجر رشيد « مادة أولية لمسرحيــة وثائقية عن صراع الشــــعب ضد الاستبداد الأجنبى المطلق »

.. أحمد على بدوى

• شعر •

زمان العدالة

محمود عبد الحفيظ

ظبية البان ترعى الخمائل —
والقلب ترعى سكينته النار والسحب الخانقة .
ظبية البان تنفر من شيب شاعرها العلوى
وترعى خمائل كافور — أين الشريف الرضى لأسأله :
هل تريد الخلافة مازلت ؟؟
ان الحسين هنا تلفح الريح قبته —
والخليفة يتحفه مرة كل عام بطلعته المشرقة .
الحسين على صدرها —
والدماء خيوط تمد خطاها الى بلد القاتلين —
وترفو ثياب الصحارى التى مزقتها القصائد والأبحر المغلقة
الحسين على صدرها تلفح الريح قبته —
والمآذن زاحمها فى السماء الدخان —
وفى الأرض زاحمها الطنلجان —
وفى الشارع المستدير الجنود —
وفى الحارة الصور الملصقة .
الغريب اشتراها اشترى كل شىء —
فشد ومد وسد واهد وعد علينا الديون —
ورد الينا بضاعتنا

واستبد
وقد قميصك يا ظبية البان من قبـل —
فثقي بالغريب ولا تثقي بالحسين —
ترى يستطيع الحسين سداد الديون ؟
جدولة الهم ؟؟ فك الحصار ؟؟ الخروج بظبية كافور —
من هذه الضائقة ؟؟ !!
الحسين على صدرها شهقة المنتهى :
« هل تراني توضأت الا بدمع اليتامى
وصليت الا على أرضها الموثقة ؟
هل أنا اليوم الا الذى كنت بالأمس —
هل كنت الا الذى تعرفين ؟؟
هذه صهوة الليل منتصب فوقها الحلم والجرح —
ضميه وانطلقى صحبتك المواجع —
والقضبة الواثقة ؟؟
انت اهـل له
لا تخافى ولا تحزنى
فاذا خفت لا ترجعى
والذكرى أننا قد سئمنا بكائية اليتم فى المدن الغارقة . » —
قال ان العراقى لنا
قلت ان العراق لمن معه الحق والسيف
او معه المال والزيف
أو معه المكر واللغة الشيقة .
قال ان الرفاق أصابهم اليأس واستسلموا للحكايات —
والخيل متعبة مرهقة
كيف — والليل مرخ ستائره — نعبر النهر ؟
قلت الذين احبوك ماتوا
ولم يبق الا « يزيد » أو « الموت » .... فانظر
لعل « يزيد » اذا جئته اكرم النسب العلوى .. .. ..

أو الموت ؟؟
هل يسكن الحلم
أو يستكين الى ظلمة الغرف الضيقة
ظبية البان تسكن من زمن —
فى القصور التى انفتحت فى الميادين ابوابها —
للعصافير حين يداهمها اليأس فى ساحة الطيران —
فترخى الجناح وتسقط
تجرى اليها الكلاب تمد لها عند بوابة القصر مائدة لائقة .
لا تلوموا الكلاب —
ولا ظبية البان —
لوموا الحسين
الذى أهدروا دمه مرتين
مرة فى العراق
وحين أحاطوا بشم الكبارى التى ارتفعت زورته .
الكبارى تسافر حذو المآذن
حذو المنابر
« هذا زمان العدالة والفرصة المطلقة »
كان يجلس فى الشارع المتفجر بالحزن والصمت
يا سيدى :
كنت أبتاع منك المصاحف والعطر والحكمة الصادقة
أين ما كنت أحسده فيك من بهجة وانبساط
واشراق وجه صبوح ؟؟
قال كل يروح ،
ونبقى
أنا والحسين
وخيط من الدم يرفو ثياب الصحارى التى
مزقتها المسافات
والظلمة المطبقة .

● قصة قصيرة ●

استقالة من طريق الشمس

الى الزعيم الافريقى العظيم مانديلا فى سجنه الكبير

محمد حسن الشرقاوى

السجن :

أنا أبيض من شن اللفت ، تلمع بشرتى الناصعة فى المرآة كالمرمر ، تزغلل عيون الحسناوات فى الشوارع ، تبعث فى نفوس السمراوات شعور بخيبة الامل ، أختال فى مشيتى كالطاووس ، أعرف أنى قابع على قمة سلم التطور كما يقول (دارون) ، التطور فى الذكاء يسير خطوة بخطوة مع جمال الشكل ، الدليل واضح ، من الذى اخترع المصباح الكهربى ، من مخترع الراديو أو التليفزيون ، من الذى أثبت كروية الارض ، كلهم رجال بيض ، لو حاول مشكك أو مكابر أن يخفى كلامى فلن يستطيع ، باستطاعتى ذكر كل المخترعين والمكتشفين فى حياة البشرية ، من العجلة الى الصاروخ، ومن استئناس الحمير الى ترويض الأسود ، مرورا بالتليفون وآلة الاحتراق الداخلى والدينمو •

ولأنى أبيض فأنا فى القمة أكره سواد السفح حتى لو كان على وجوه بشرية ، ابغض كل الاشياء السوداء حتى الكرز والتوت الأسود وثياب الحداد والفحم •

عندما كنا أطفالا كنا نعير بعض زملاء الدراسة بسواد بشرتهم ، نهلل ونزفهم وهم يجرون هربا ، نطاردهم فى كل مكان ، نفرح وهم يتألمون ، نضحك لدموعهم التى تسير على وجناتهم السمراء كنهر يشق أرضا طينية داكنة •

يرفع مدرس اللغة العربية عقيرته بسؤال مكرر ساذج ، ينظر الى التلميذ الأسود ويشير إليه طالبا منه أن يجيب : « أسود الكلب »، تتعثر الاجابة

فى الحلق الطينى ، ولا تصل الى الشفتين ، يحـاول أن يقهر البكـاء فى ملامحه المنقبضة ، يكسر نظرات عينيه بذلة محببة الى قلوبنا ، يبعث فى بريقهمـا رسالة عتاب الى الجميع ، يبكى فيشق النهر مجراه ، على الوجنتين الطينيتين ، يبتسم المدرس متعجبا من هذا الولد الذى يبكى على الصغيرة والكبيرة ، يسعل فى قبضة يده سعالا متكلفـا ، يتفحصنا مستفسرا :

ـ لمـاذا يبكى هذا الولد الحمار ؟

نرد بنبرات مختلطة :

ـ لأنك تقـول عليه بأنه أسود ٠

يصرخ المدرس ، يضاعف ابتسامته دون أن يكلف نفسه عناء المشاركة

ـ كذبت أنا لمـا قلت انك أسود يعنى أنت أبيض لا تزعل ، جاوب يا أبيض ٠

يعصف بسكون الفصل موجة طاغية من الضحك ، ندرك أننا أكثر قربا من المدرس : نتمنى ان تطول الحصة ، نستريح من عنـاء الدرس بهذا الموقف المضحك ٠

أخرج من المدرسة ، أتواثب على الارض من النشوة ، أدرك أنى خفيفا كالطير فأزداد اعتزازا ببشرتى التى تفتن عيون الناس ، أرى نفسى أعظم وأقـدر على الفهم ، أكثر ذكاء من الاولاد السود ، أحمد الله أن خلقنـى هكذا ، لا أفكر فى مساءلته لمـاذا خلق الاخرين سود البشرة ٠

فى الصباح سلمت على التلميذ الزنجى ، فحصت يدى بعـــدها ، جسده كالملوث بالقـار ، أشك فى امكانية نظـافته حتى لو غسـل بمـاء النـار ٠ وضعت كتبى على أرض الفناء المدرسى ، عدوت الى دورة المياه ، غسلت يدى عدة مرات ، جففتهما فى جيوب البنطلون عدت لأحمل كتبى ، وغادرت مكـان الزنجى ٠

فى الليل حلمت بأنى أقف وحـدى على قمة جبل شاهق ، الريح فى الغمـة عاتية ، الا أنهـا جميلة تغـازل قميصى وشعرى ، هناك شـاهدت النجوم أكثر قربا والسحب تطفو تحت أقدامى ٠ هبطت ببصرى لأستطلع الدنيـا فى القـاع ، شاهدت حشودا هائلة من الفتيات ـ بعضهن سمراوات لكن أغلبهن شقراوات ـ يتسابقن للوصول الى القمة التى أقف فوقهـا ، حشودهن بلا نهـاية كأننا فى يوم البعث ، رغم أنى ـ فى اليقظة ـ أخاف

من الزحـام البشرى الا أنى ـ فى الرؤيا ـ أشعر بلذة غامرة وأتوق الى الذوبـان فى هذا الزحف الانثوى •

لما اقترب بعضهن من القمة صرخن فى أن آخـذ بأيديهن ، والغريب كان بينهن شاب أسمر ، يبكى ، يستجدى واحدة منهن أن تحن عليه بنظرة، نهرته بقسوة وعنف ، وقف متحيرا حاول مع واحدة أخرى ، بصقت على بشرته ، تضاحكن عليه ، قذفنه بالحجـارة ، سال قار أسود من جروحه ، جرين منه ، تركنه وحيدا ، لم تشفع له عضلاته المفتولة ، ولا قامته المديدة ولا دماثة خلقـه •

مددت يدى لآخذ بأيديهن ، المسافة ما تزال بعيدة بينى وبينهن ، تحول ذراعى الى حبل طويل ، تعلق فيه الكثيرات ، استيقظت عندما آلمنى ذراعى من ثقلهن •

نهضت من النوم ، لم أكمل افطـارى من السعادة التى تغمرنى ، اتلقى ابتسامات الفتيـات لى بوجه ضاحك ، ثم أستعيد الحلم من جديد •

جنـون الواقع :

لم أتخرج من الجامعة طبيبا كمـا كنت أحلم طول عمرى ، قـدرى أن أعمل مهندس انشاءات ، تسلمت شركتنا عدة عمليـات فى وقت واحد ، رصف طريق صحراوى ، اقامة عمارات للاسكان الشعبى ، انشاء كوبرى على أحـد فروع النيل •

فى اليوم الاول غمرتنى فرحة البداية ، لم يكن العمل مريحـا كمـا كنت أتوقع ، تبخر شعورى بالفرح سريعا ، شمس الصيف تصب على مواقع العمـل جحيما لايطاق ، الجلوس ـ فى الظل ـ هربا من أشـــعة الشمس ـ لا تحمد عواقبه ، العمال أغبياء ، كسالى ، لا ضمير عنـدهم ، يحتاجون الى اشراف دقيق ، والا أتلفوا خلطة الخرسانة توفيرا للاسمنت أو ايثارا للراحة •

عند الساعة الرابعة عدت الى البيت ، جريت الى الحمـام ، سمعت صوت أمى تنهـانى عن الاستحمام حتى يبرد جسدى ويجف عرقى ، لم يكن بمقدورى أن أعمل بوصيتها ، فأنا لا أطيق ملابسى المشبعة بالعرق ، استرحت بعـد أن نزعت ملابسى ، ما أجمل الميـاه الباردة والظل ، لو كان باستطاعتى أن أحجب عين الشمس عن موقع الكوبرى لمـا نضح جسدى كل هذا العرق ، ولـا أحسست بمثل هذا الظما ، حتى كادت مقاومتى تنهار فأشرب من بحر مويس ، رغم بأن البلهارسيا ترتع فيه •

أخذتنى دوامة العمــل ، امتنعت عن زيارة الاصدقاء ، تعودت على النوم بعــد الغداء من الارهــاق ، وفى المساء أجلس أمام التليفزيون حتى أتناول عشائى ، لم أشعر بالضيق من رتابة الحياة الجديدة ، فنمو الكوبرى كل يوم أمام عينى له لذة غريبة تحمل عن كاهلى التعب والارهاق والاحساس الدائم بالظمــأ .

دخل أبى الحجرة تطلع الى بنظرة فاحصة ، ابتسم :

ـ باسم الله ما شاء الله ، لم لا يحلق الباشمهندس ذقنه ؟

تحسست ذقنى ، وجدتها قــد طالت الى حد كبير ، قلت :

ـ والله ما عندى وقت ٠

ـ ربع ساعة ليست مشكلة ٠

تناولت المرآة لألقى نظرة تمهيدا لحلق ذقنى ، أصابتنى دهشة لا حد لهــا ، شهقت بصوت عال ، تساءل أبى بدهاء واضح :

ـ ماذا ؟

ـ اعوذ بالله

قهقه ، اقترب منى

ـ ماذا ؟

أعدت النظر فى المرآة ، كان لون وجهى قــد تغير بدرجة كبيرة ، طغت عليه سمرة برونزية مقيتة ، شحنت ملامح وجهى بتعبيرات امتعاض :

ـ شف ، أصبحت عبــدا ٠

ـ لون الرجــال .

ـ هناك نساء سوداوات ورجال بيض

ـ أمر تافه

ـ أنا أسكن هنا اسما ، لكنى فى الواقع أعيش عند خط الاستواء٠

تزايدت ضحكات أبى ، اعترتنى كآبة وكراهية لهذا الزنجى الذى بدأ يطفو فوق جلدى ، تناقض لون وجهى مع بياض رغوة معجون الحلاقة ، شعرت بحنين الى اسم قديم كان الاطفــال يعيروننى به وأنا صغير ،

« عدو الشمس » وأحيانا كانوا يلقبونى « شعر القثاء » كنت أكره هذين اللقبين ، والآن أتوق لسماعهما ٠

ملعونة أنت أيتها الأتون المستعر الذى يخدعنا ببريقه ، ملعونة يا صانعة الزنوج والعبيد ، أظننت أن طاقتك التى تسير هذا العالم وتحرك عضلات الانسان والحيوان تعتبر شفيعا لعربدتك التى لا مبرر لها ، ملعونة أيتها الشمس المحرقة :

نظرت الى وجهى بعد الحلاقة ، لم يتغير ، هتفت بغيظ :

ـ هذا العمل لا ينفعنى

قهقه أبى حتى سالت الدموع من مقلتيه :

ـ هكذا وبسهولة ؟

ـ نعم

ـ عملك له طبيعة خاصة ، اسم الشركة ليس مهما ، قد تستقيل لتعمل فى شركة أخرى لكن طبيعة العمل لن تتغير ٠

ـ قد أعمل فى التصميم بدلا من التنفيذ

ـ كل المهندسين سيعملون فى التصميم ؟

ـ ليس الجميع ، البعض فقط

ـ استقالتك بعد أسبوع يعنى أنك لم تنجح ، تحمل ، أجل اتخاذ قرار فى هذا الموضوع الآن على الأقل ٠

ـ مؤقتا ، لكنى سأستقيل بعد فترة وجيزة ، ليس غدا على أى حال

ـ لا تقدم استقالتك دون أن نتشاور معا

ـ لقد قلت لك

ـ هذا ليس كافيا ، لا تجعلنى أختلف معك ، كن على مستوى المسئولية الملقاة عليك ، الطراوة صفة لا يتحلى بها الرجل ٠

ـ الرجل والمرأة كائن واحد ، الاختلاف بينهما وظيفى فقط ، ليس معنى الرجولة أن يتحول الرجل الى ثور مثلا ٠

ـ فى الحضارة اذا تحلل الانسان من أخلاقياته ومثله ومبادئه فمعنى ذلك أنها قد بدأت طريق الأفول ٠

ـ مشكلة شخصية لا علاقة لهــا بكل هذا ٠

قلت ذلك ثم نهضت الى حجرتى ، تمددت على الفراش ، أخذت مرآة بجانبى ، رحت أتفحص وجهى من زوايا مختلفة بين وقت وآخر فأزداد كدرا ، ولم يغلبنى النوم الا فى وقت متأخر من الليل ٠

استهوتنى المغامرة وأنا ذاهب الى عملى صباحا ، حاولت مداعبــة احــدى الشقراوات فى الطريق ، أمسكتها من ذراعها برفق ، لم تبتسم ، عبس وجههــا ، تحفزت كقطة ، لم أر يدها وهى ترتفع ، الا أنى أحسست بصفعتها عنــدما هوت على وجنتي ، نكست رأسى ، لم أنظر الى الوراء حتى لا أثير انتبــاه أحــد ، قهقه رجل شاهد المنظر ، وظل يطــاردنى بضحكاته طوال الطريق الى المحطة ٠

لم ألق اللوم على نفسى ، بل رحت أسب الزنجى الملعون الذى شوه ملامحى ، وأتلف بريق بشرتى الناصعة ، فحول بذلك مداعباتى الى نوع من العدوان ٠

وصلت الى موقع العمل كئيبا ، فقــدت مرحى ، لم تعــد ابتسامتى الواثقــة تسبقنى ، ابتدرنى أحــد العمال :

ـ هل هنــاك شىء ؟

ـ لا

ـ مالك ؟

ـ لا شىء

ـ غير معقــول

ـ شف شغلك ، أين صابر وحسنين ؟

ـ عند البلدوزر

أخذت أتباطــأ فى سيرى تحت الاماكن الظليلة ، وأهرول اذا وقع على أدنى شعاع من الشمس ، خوفى من الشمس جذب انتباه العمال والمساعدين الفنيين ، وصل الى سمعى بعض التعليقــات والضحكات الساخرة التى تكشف حقيقــة موقفى ٠

مخطئون أيهــا الأجراء ، أنا لا أخاف من شىء ، خلعت سترتى وبقيت تحت القيظ بصدر وظهر عاريين ، ها أنذا أقف تحت لهيبها ، لا وجود لهذه

التصورات التى تخلقونها من جهلكم وأحقادكم ، صنعت من حنجرتى مكبراً للصوت :

ـ كل الصبات الخرسانية لا بد من الانتهاء منها خلال يومين ٠

اتسعت الأحداق ، زين الكدر سحناتهم القذرة ، ضاعت الضحكات فى طين الأعماق ، استطرد متألقا :

ـ هذا التكاسل لا نحتاج اليه ، أمامنا عمل لا بد من انجازه ، الاحاديث الجانبية خارج العمل ، ثم اننا قد نستغنى عن بعض الأفراد اذا لزم الأمر ٠

ذلة العبيد كست ملامح العمال ٠ أظهروا على حقيقتكم يا أنذال ، أجدادكم كانوا رقيقا أذلاء ، كل يوم فى يد نخاس جديد ، عندما حرركم البيض نسيتم أنفسكم ، لا ، لا تتوهموا أنكم صرتم أحرارا ، لقد تغير شكل النخاسة فقط ، حررناكم لان الشكل القديم لا يعجبنا نحن ، فى الماضى كنا نشتريكم ونبيعكم بمحض ارادتنا ، أما اليوم فأنتم تذهبون الى سوق النخاسة بأقدامكم ، بل وتبيعون أنفسكم بارادتكم ، لست فى حاجة الى اغتصاب فتاة منكم ، الجوع هو الذى سيقودها الى مخدعى بارادتها ٠

لسعات الشمس تلهب ظهرى العارى ، لا أجرؤ على ارتداء قميصى ، أتوهم أننى أتزود بفيتامين د ، أفضل الزبد كمصدر عظيم له ، أمقت الشمس ، أصبر ، داخلى بركان هائل يبحث عن مكان ضعيف لتخرج منه الحمم ٠

عودة الى السجن :

تبعتنى أمى الى غرفتى ، استلقيت على السرير دون أن أنزع حذائى ، جلد ظهرى يؤلمنى ، دفنت رأسى فى المرتبة لاتفادى احتكاك ظهرى ، لا بد أن وجهى قد وشى بما يدور داخلى ، وضعت أمى يدها على رأسى ، قالت :

ـ انت انصبغت

لم أحرك ساكنا ، أخرجت زفيرا طويلا ، تحاشيت النظر اليها ، اقترب صوتها من أذنى :

ـ شقيت ، وبقى حالك يعلم به صاحب الحال

لم أجد عندى رغبة فى أخذ شهيق ، أشرت لها أنى فى حاجة الى قليل من الراحة ، سمعت وقع خطواتها يبتعد ، وصرير الباب ، ثم

أخذت الحياة أجازة قصيرة ، خنق كل شيء سكون مقيت ، رفعت رأسي مستطلعا المكان ، رفست الحذاء من قدمى ، فقدت احساسي بالزمان والمكان .

كتبت استقالتى ومزقتها عدة مرات ، كل مرة لا تعجبنى ، الى أن استقر رأيى على صيغة أخيرة عزوت فيها استقالتى الى كراهيتى الشخصية لهذا النوع من الاعمال حتى يمكن قبولها بسهولة ودون مماطلة .

نزلت من البيت قبل أن تشرق الشمس صباح اليوم التالى ، كان الجو جميلا وشاعريا فى غيبتها ، انسبت فى شارع ٢٣ يوليو ومنه الى شارع محاذ لبحر مويس ، مررت على كازينو المدينة فكازينو النهر ، لم يكن - أى منهما - قد فتح أبوابه بعد ، جلست فى بستان الأطفال المجاور لكازينو النهر ، انتظرت حتى جاءت الساعة الثامنة ، توجهت الى الادارة قرب مجمع المصالح الحكومية .

سألت على المدير العام ، لم يكن قد وصل ، انتظرته ، جاء عند العاشرة والثلث .

حاول اثنائى عن قرارى حين دخلت اليه ، زاد اصرارى حتى قلت له لن أذهب الى العمل بعد الآن ، عند ذلك رفع النظارة عن عينيه ، تطلع الى دون أن ينبس ، مد يده ، تناول القلم وكتب : « تقبل استقالته » الى شئون الموظفين لاجراء اللازم .

وأثناء عودتى للمنزل لم أكن أشعر بالسعادة ، الا أنى استرحت من القلق الذى كان يمزقنى بالأمس .

احتوتنى جدران غرفتى أخيرا كأنها أحضان أم حنون تستقبل ابنا عائدا من سفره ، تمنيت أن أظل فيها الى الابد ، الا أن وقع أقدام أبى العائد من عمله قد عكر على احساس بالطمأنينة ، فتصنعت النوم هربا من جدال طويل .

شعــر

ايقـاع داخــلى ..

حسام النمر

كنت للرياح ريشـــة
وغصـــنا للدموع
وكنت آهــة الأمل
والشــوق للربوع
وكان فى ضميرى أن اعيش ألف عــام
وان أرى انتصارة الحيـــاة
فى بســمة الابتــام
وأن أرى الأنغــــام
تفيض قهــرا بين أرجــاء الوطن
وانا هنالك فى يــدى
قيثـــارة الأحــلام
غريبـــة يا هــذه الأيام
لم تتركى حســام
آه
مرارة الدواء من مرارة المصــير
والعالم الكبير
لا ينفــع المريض ..
لو نــام فى سرير
فى معهــد السرطان !!!

● قصة قصيرة ●

حكاية موت أبى

محمد عبد الحليم غنيم

- ١ -

كان أبى مولعا بالنساء يتنقل بينهن تنقل الفراشة من زهرة الى أخرى مع أنه كان عفيفا وليست هذه معادلة رياضية صعبة الحل ، فقد كان معجبا بجمالهن ، يضاحكهن ويغازلهن فى مرح ، لدرجة أنه كان يفعل ذلك مع بعض نساء قريتنا أمام أزواجهن • لكن أن يحب أبى حبا حقيقيا ، فهذا ما لم يفعله حتى مع أمى •• كان كثير من أصدقائه يعرفون عنه غير قلة صغيرة هى خليط من أصدقائه وغير أصدقائه ، ولا أقول أعدائه ، لانه فى الواقع لم يكن له أعداء ، اذ كان لا يؤذى أحدا البتة . وربما كان لـه أعداء دون أن أعلم كانت هذه القلة الصغيرة تختلق الحكايات عن أبى لو صدقها أهل القرية وبالذات من تمسهم هذه الاكاذيب من قريب أو بعيد لأردوا أبى قتيلا لا محالة •

لكن حدث حدث هام غير أبى : تحول ضحكه ومزاحه واشراقه الى حزن وكآبة وانعزال ، استدر الشفقة عليه من الكبير والصغير فى قريتنا ، وأصبح كل من يتذكره يمصمص شفتيه فى تأثر ظاهر • كنت أرى ذلك فأعجب لهؤلاء الذين لا يريدون أن يتركو الرجل فى حاله •

كان هذا الحدث مجىء خالتى حسنية الى القرية •

كانت لى خالة شابة ، أسمها حسنية ، تزوجت من رجل عجوز يكبرها سنا ، لم تمكث معه سوى ثلاث سنوات ، ثم عادت لتعيش بيننا

كواحـدة منـا ، كانت أسرتنا تتكون من أبى وأمى ، وأنا ، واضافة فرد آخر اليهـا لا يؤثر فى نظـام معيشتنا ٠٠ ثم أنها خالتى ، شقيقة أمى ٠

قيل أيامها أنهـا هربت من زوجهـا العجوز الذى لم تطق حياته ، لانه كان يغير عليهـا (من هدومه) أنها ليست لهـا ذنب فى ذلك ، أما السنة السوء ، فكـان لهـا رأى آخر ، اذ قالوا : انها تحب شخصا ٠٠ أفندى من « البندر » قريب لزوجهـا كان يتردد عليهم كثيرا ٠

حاولت أمى – وأبى يؤازرها – أن تعود الى زوجها (وبلاش فضايح) لكنهـا أصرت على عدم العودة ، وكانت تردد فى كل جلسة : – يسبنى فى شرفى وأرجع له ! ؟ ٠٠ أبدا ٠٠

بهذه العبارة القاطعة كانت خالتى تسكت كل من سولت له نفسه أن يقنعهـا بالعودة الى زوجهـا (والصلح خير) حتى أبى ٠٠ لكن يبدو أن أبى لم يحـاول الضغط عليهـا ٠ ربما لانه لم يكن راغبـا من البـدء فى زواجهـا من هذا العجوز ، معأنه رجل ظريف ، كثيرا ما كان يجعلنـا نمسك بطوننـا من الضحك من نكاته اللاذعة ٠

أصرت خالتى على الطلاق ، وتم لهـا ما أرادت ٠ وكـان يومهـا كئيبا ، رأيت فيه أمى تبكى بصوت مرتفع ، وقـد بكيت لبكائها أما خالتى فكـانت تخفى شعورا حزينـا فى أعماقهـا ، وحاولت أن تبدو طبيعية ، فكانت كمن فقد جارا غير عزيز عليه ٠ حاول أبى أن يخرجها من حزنها ٠٠ داعبهـا فاستجابت بعـد وقت قصير ٠

الأيام كالريح ، وخالتى حسنية تعيش بيننا سعيدة هنيئة ، ونحن ايضا سعداء بهـا ، تشيع فى البيت جوا من المرح ، تسهر معنا الى ساعة متأخرة من الليل أمام التلفزيون ، وعندما ينتهى الارسال ندير الكاسيت ٠ فى كل هذه المرات كان ابى يشاركنـا بمزاحه ومداعباته ، ويبدو أنه كان أسعدنا جميعا أضحى يطيل الجلوس فى البيت على غير مألوف عادته ، فهو فى غالب الايـام يكون فى المقهى ، أو فى سهرات خاصة مع أصدقائه من الرجـال أما أهل السوء – سامحهم الله – كانوا يدعون انه يذهب الى المدينة حيث النساء ٠٠

جمـال خالتى يزداد تألقـا – هى بشهادة النساء قبل الرجال من أجمل نساء القرية فى كل يوم كانت تبرز من مفاتنها ما يثير اشد الرجال

تحفظا .. أضحت حديث القرية . وكان وجه أبى يزداد اشراقا بينما تزداد أمى حزنا وكآبة ، رغم مداعبة أبى لها من حين لآخر ، ورغم التصاقى بها ، حاولت أن أعرف السبب .. وجدت أمى تنظر لخالتى باحتقار اذ كانت تبدى استياءها دون تحفظ من ضحكاتها العالية ـ كانت لخالتى حسنية ضحكات رنانة مثل ممثلات السينما ـ وكنت أعجب لتقبل خالتى استياء أمى بصدر رحب ، فقلما كانت تعلق على تصرفات أمى « وهى أختها الكبيرة مهما يكن » هذا فقط ما كانت تقوله .

لم يعد أبى يخرج كثيرا من البيت .. افتقده أصحابه وهم كثيرون . جاءوا ليسألوا عنه ، فكان يتعلل لهم بحجج واهية . وكثيرا ما كان يجعلنى أخرج لأقول لهم أنه ليس موجودا ، وأنه ذهب فى مشوار بعيد ، ولن يعود الا بعد عدة أيام . كانت أمى تلاحظ ذلك فتكاد تتفجر غيظا ثم تغرق فى الصمت .. هل لأنها لا تحب الكذب ؟ ربما .

– ٢ –

هل كانت خالتى شريفة كما تدعى ؟ لا أعرف سوى أن تصرفاتها لم تعجب أمى ، وهى أختها الكبرى ، ومرأة مثلها ، والمرأة أدرى بالمرأة .. وفى القرية الآن حديث تلوكه الالسن فى تلذذ وشهية أنها حكاية أبى وخالتى حسنية . فليكن ما يكون ، وليختلقوا الحكايات لن أصدق أحدا ، حتى أمى لن أصدقها اذا تحدثت بمثل هذا الحديث ، وهى لم تتحدث فى الواقع .

ثلاثة شهور مرت على طلاق خالتى حسنية ، ويسير فى القرية الآن حديث أشد اثارة من سابقه : لقد شاهدوا أبى وخالتى حسنية وهما يخرجان من عند طبيب أمراض النساء فى البندر ـ قريتنا تعرف أطباء النساء جيدا ـ وأن ذلك حتما لعلة ، المهم أنهم أجمعوا أنها كانت حامل . وأجهضت الحمل . ومن كان يشك فى ذلك يؤكد أنها حامل من الافندى الذى كان السبب فى طلاقها . أما العجوز فالكل يعلم أنه لا ينجب .

مساء ذلك اليوم عاد أبى مهموما كئيبا ، ولم تكن خالتى حسنية أقل كآبة منه . لكن يبدو أن كآبة خالتى حسنية كانت تذوب فى جسدها اللدن ووجهها الشمعى الرقيق وأكاد أجزم أن هذه الكآبة أضفت على خالتى لمسة جمال على عكس أمى المسكينة التى أصبحت تحدث نفسها هذه الأيام .

الوقت كالمـاء الراكـد فى مصرف قريتنا جامد نتن ، ولسان القرية لـم يبدأ بعد ، أبى كئيب وأمى نحيلة ــ كانت فوق ذلك مريضة ــ وخالتى تفقد تدريجيا جمالهـ افتحول الى الشحوب وللكآبة لمسة جمـال زائلة ــ كنت أسائل نفسى : ما علاقة الكآبة بالنحول فالشحوب ؟ ولم يتراكم كل ذلك فوق أمى ؟ طبيب يخرج وطبيب يدخل ·· آه يا أمى المسكينة ! لقد عرفت سر هذه العـلاقة أنـه الموت !

كنت أشعر أن خالتى هى السبب فى موت أمى رغم أن الطبيب اكد ان موتها كان بسبب مرض عضوى خطير ، انه شعور لا أكثر ، مثل شعورى الآن نحو خالتى بالضيق ·

الحزن فى القلب ، ولا بد للمـاء الراكـد من حجر ثقيل كى يتحرك ــ ، وخالتى حسنية ترتدى الأسود ·· أمى ماتت وحسنية خالتى لم تـزل جميلة · جاء أصدقاء أبى القريبون وعرضوا عليه أن يتزوج من حسنية خالتى · ولم أجـد أنا فى ذلك غضاضة ·· لأن الحزن مثل الوقت كالريح ·

لكن أبى خيب آمالهم ، ورفض الزواج من خالتى حسنية ·· ولمـا أبديت له موافقتى ، وأن من حقه أن يتزوج ، وخالتى لم تـزل جميلـة ، وخالتى ··· وخالتى ·· ابتسم ، كمن فقـد شرفه ابتسامة صفراء ، ثم قـال :

ــ أنت ·· يجب أن تعرف أن خالتك ···

ولم أدعه يكمل ، كان يتألم ، ألمحت الى حكاية الأفنـدى قـريب زوجهـا ، وحكاية طبيب النساء ، فأوما لى بالموافقة فى أسى ، ودمعـة تكاد تطفر من عينه ، ولكنهـا لم تسقط ·· وكنت أعرف أنه سيموت مثـل أمى · لقـد مات أبى ·

فى العـدد القـادم

قصائد لم تنشر من قبل الوركا

• شعر •

النبوءة

فؤاد سليمان مغنم

(١)

كنت أعشقه
بينما كان يغمد فى نبوءته
(أن ليلا منْ الشجر المتقيح يرسل أوراقه فى النهار)
قلت يا سيدى
المآذن لا تنحنى للظلام
ولن تخلع الريح سترتها القدسية
لن يكنس النفط هيبتها
لن تعود العصافير ثانية للفرار
سيدى كان أعتى من الصمت
كانت خطوط يديه تشير الى جرحه
وتبايعــــــه
فانتقى جسدا ثم راح يعض عليه ...
يشـــاطره حزنه
ويشـــاطره الانتظـــار

(٢)

أرشق العين فى وجهته
أستدير الى حيث كان . فلم استبنه
وكانت تقاويمه فوق صمت الجدار
تشير الى موعد فوق خد الجسد

(٣)

اعتصمت بذاكرتى
كنت اكتب أسماء من مزقوا سترة الليل
أكتب مئذنة ·· وبلالا ···
وسارية وبقايا علم
كيف ينتصب الموت فينا
وكيف ينام على سرر الضعف تاريخنا
أيصير دمى قدحا من نبيذ
تلوذ بنشوته غانية ؟
بعتنى للحقيقة يا سيدى
كيف أخلع وجهى من صفحات التشفى
وكيف أسائلنى فى المرايا
وكيف أعاشرنى فى العيون ؟
كنت أكتبهم مرة · مرتين ·· وألفا
وكان الطريق الى جسدى داخلا فى الغروب

(٤)

اليمام الذى فــــر
كان يطارح ــ فى غيبة الليل ــ سنبلة
ويشــــد الوتر
كان أعتى من الطيلسان القطيعة
والعنفوان والسفر
اليمام الذى فر
عاد الى عشه ذات يوم
تمليت أطرافه ·· كان مرتعشا
ويد الجوع تنسج خيمتها فى ملامحه ·· ينحنىٰ
ويصبح الجســـد
الجســـد
الجســـد
ثم غاضت تراتيله فى الشقوق

(٥)

ابتدات به وانتهيت اليه
تمليت أعضاءه كان منكفئا فوق خنجر أحزانه
ويعض على جسد ينهش الويل أعضاءه
قلت والليل يزحف منتعلا قامتى
مستعيذا بسطوته من بقايا النهار
قلت من ذلك الجسد المتقيح يا سيدى
ـ انه جسد انجب النور والتمر والعنفوان
قلت ان الملامح مشتبهات
فللنـور مسحته
للمساحيق سلطانها فى العيون
والنخيل يحدق فى كل ناحية
والمدى عنفـــوان
ـ قال والخوف يطلق شفرته فى الكلام ...
أما حصحص الوجه بعد !! ؟
أنا أنت بعض خلاياه
ما بيننـــا عشقه
والذى قبلنا عشقه
والذى بعدنا ربما عشقه
والحقيقة جاثمة فى العيون
قلت زد يا بن أمى ان الحقيقة فى مقلتى محاصرة ..
.. بالظنـــــــــون
قال يا سيدى انه الجسد الـ .. .. ..
وتكسرت العين فى قلبه
فاستشاط بغضبته ... واستفاق
استفاق على صرخة النفط
والشمس كانت تغير قبلتها
ونبوءته بين عينيه
كانت خطوط يديه تبث الحقيقة فيه
تغيره فتغيره
وتشـــــــاطره الانتحار

● قصة قصيرة ●

وتلك الأيام

عنتر مخيمر

(١)

هو .. فعلا .. انه هو .

ألقيت الصحيفة جانبا . سرحت بفكرى بعيدا .

كان تلميذا نابغا .. وكان تفوقه موضع الاعجاب والحيرة معا ، فلم تكن تفوته رحلة من رحلات المدرسة ، كما كان من أبرز لاعبى فريق كرة السلة ، أما نشاطه الثقافى فكان مبهرا .

وتتلاحق أمامى صور الماضى . تبرز فى خيالى وجوه الزملاء القدامى ، فايز النجم اللامع فى حفلات المدرسة .. حظه عاثر هذا الولد ، رغم أنه الآن أحد الاسماء اللامعة فى ملاهى شارع الهرم . الهامى الحسينى .. لاعب الكرة .. اشتهر سريعا ، ثم انطفأ نجمه فجأة ، وسرعان ما طواه النسيان رياض الأسناوى ، منير هريدى .. كانا أعز الاصدقاء .

انثالت أمام عينى الذكريات .

أيام رائعة .. كم كانت حلوة تلك الأيام .

(٢)

رياض ، منير .. وأنا .. أين أنا اليوم ، وأين هما ؟

فاض صدرى بحنين جارف .

يا لها من حياة . كان كل واحد منا يظن أننا لن نفترق أبدا . كنا معا دائما . فى المدرسة ، فى الشارع أو النادى نلعب الكرة ، فى الليل

نثرثر أو نستذكر دروسنا ، فى أماكن اللهو نمرح بقلوب هانئة خالية • وكانت أحلامنا متشابهة ، وكم جلسنا نرتب بالخيال أمور مستقبلنا وكأننا سنحيا فى مدينة واحدة •• سنمارس مهنة واحدة •• وحتى بعد الزواج ستجمعنا نحن وزوجاتنا رابطة وثيقة لا تنفصم عراها مهما طال الزمن •

ومرت الأيام • ومع دورات عجلة الزمن تبددت الاحلام الحلوة ، تشتت شملنا • رياض •• رأيته آخر مرة بعد تخرجه فى الجامعة فور فاجعة مصرع والده •• أما منير فلم أره بعد سفرى الى طنطا لاول مرة تنفيذا لقرار القوى العاملة • حقيقة ما أسرع ما تبدد شملنا ••

جاشت فى نفسى أحاسيس مترعة بالأسى •

ترى •• الى أى هاوية تمضى بنا الأيام •

تنازعتنى — فى قسوة — مشاعر طاحنة •

كم هى قاسية هذه الحياة التى نعيشها •• هم جديد مع اشراقة كل صباح • صفحات النقاء والبراءة التى نولد بها تشوهها الأيام بشرورها وويلاتها • الصداقات الغالية تهرسها ، تمزقها شر ممزق دورات عجلة الزمن • مشاغل الحياة تلهينا عن أحبابنا ، تنسينا كل شىء •• حتى أنفسنا •

(٣)

هاجت الذكريات ، توهجت فى خاطرى •

ارتجفت خفقات القلب شوقا وحنينا وأسى •

برقت فكرة •• شعشعت فى رأسى •

التهب عزمى بقرار أشاع السرور والبهجة فى داخلى

(٤)

أمام باب المسكن وقفت ألتقط أنفاسى لاهثا •

— نعم •

نبرات صوت حلو · وجه تنم ملامحه عن حيوية دافقــة · أطلت النظر الى الفتـــاة متمعنـــا ·

شملتنى بنظرة مشوبة بالدهشة ، ثم صاحت متهللة ·

ــ أهلا أستاذ عمر ·

على الفور رفرفت فى خيالى صورة طفلة صغيرة ، حلوة باســـمة الوجه ·

ــ زينـــات ؟ ··· بالتأكيـد أنت زينات ·

فرحتهـــا غامرة آسرة ·

ــ نعم ·· أنـا ·

ــ آسف ·· لم أعرفك سريعا ·· آخر مرة رأيتك فيهـــا كنت ·· أمسكت عن الكـــلام مبتسما ، تضرج وجهها بحمرة ساحرة ·

قلت بعـــد أن خيم الصمت علينـــا لحظة :

ــ كنت فى الخـــارج وعدت أخيرا ·

قالت برقة :

ــ حمدا لله على سلامتك ·· ورياض أيضا سافر ·

ــ حقـــا ·· متى ؟

ــ منذ أكثر من سنتين ·· فى الكويت الآن ·· أجازته الشهر القادم ·

أطرقت هنيهة ·

ــ تفضل ·· البيت بيتك · أمى فى الداخل · سأوقظها حالا ·

ــ لا ·· دعيها ·· سأزوركم مرة ثانية بعـــد عودة رياض بالسلامة ان شاء الله ·· المهم ·· قولى لى ·· ما هى أخباره ؟ تزوج ؟

ارتسمت على شفتيها ابتسامة خفيفة ·

ــ نعم ·· قبل سفره مباشرة ·

سألتهـــا بلهفة :

ــ سعاد ؟

أطلقت ضحكة عذبة رقراقـة ·· أومأت برأسها فى حياء قائلة :

ـ كنت تعرف حكايتهمـا اذن !

(٥)

أخيرا ·· بعـد أن قاسى كثيرا ·· ابتسمت له الحياة · كان مصرع والده مفـاجأة مريرة ، لطمـة هائلة · وكانت ظروف حياة أسرته قاسية ·· معاش الأب ضئيل ·· أم هدهـا مرض السكر ، أخوة أكبرهم فى مرحلة الدراسة الاعدادية ·· ولم يكن ثمة مفـر من أن يتحمل المسئولية الجسيمة ·· وتحملها راضيا ·· وكان يمكن أن تنتهى حكايته هو وسعاد نهـاية كئيبة ·· ولكنها كانت قصة حب أقوى من أن تعصف بهـا شدائد الحياة ·

ـ سعاد ليس لأسرتى سواى ·· ما كنـا نفكر فيه أصبح الآن من المحـال · لن ألزمك بشىء ·· فكرى جيدا ·· لا تتعجلى القرار ·· الله وحـده يعلم كم سيطول انتظـارك ·· خذى القرار الذى ترينه وسأتقبله عن طيب خاطر ·

ـ رياض ·· أنت قرارى ·· سأنتظرك ·· هذا هو قرارى اليوم ، وبعـد سنة ، وحتى آخر العمر ·· حبك لأملك يجعلنى أحبك أكثـر ، أفتخـر بك ، يطمئننى على نفسى بجوارك ·

بنت رائعـة ·· وهو أيضا يستحقهـا ·· كلاهما رائع ·· لقـد رفعـا للحب راية انتصـار باهر ·

(٦)

رفعت عينى الى أعلى ·· نحو الطابق الثالث · لمحت شباكا يفتح · أطلت النظر متشوقا لعل وجه منير يطـالعنى ، فما أكثر ما ارتفق هـذا الشباك بحثـا عن وجه حسن ·

قلت لنفسى :

ربما أجد الأب أو الأم ·· أما منير فليس ثمة أمل فى أن أعثر عليه هنـا ·· من المؤكـد أنه تزوج ·· هو نفسه كان يقـول دائما ·· سأتعجل الزواج ·· أجمل ما فى الحيـاة امرأة صاعقة الحسن ·· سأختارها باهرة الجمـال ·· وجه لا أمل النظر اليه وتأمل محاسنه ·· أنثى تشبعنى ، تملأ عينى الفـارغة ·

ودلفت الى داخل البيت باسما ·

نفس السلم المظلم • نفس البرودة والرائحة الكريهة التى تفوح من جوانبه •

مرت بى حسناء تهبط السلم متعجلة •

ماذا كان من أمر منير مع هذه يا ترى ؟

لقد كانت العلاقات الغرامية مع جاراته ، ومع زميلاته فى الجامعة هى شغله الشاغل • بسبب النساء من سيدات وفتيات قضى الملعون ثلاثة أعوام فى الثانوية العامة وستة فى الجامعة •

أخيرا •• الطابق الثالث •

طالعتنى اللافتة العتيقة معلنة ان الأسرة لم تبرح المسكن الى مكان آخر •

طرقت الباب •

فيض من المشاعر والأحاسيس الغامرة يتدفق بداخلى •

مرت لحظات غير قليلة دون أن أسمع صوت أقدام فى الداخل •

طرقت مرة أخرى •• ثوان ثم انفتح الباب فى تثاقل شديد • وفوجئت بعجوز ناحل ، ذابل ، يرفع الى عينين غائرتين تختلج فيهما نظرة ميتة •

ـ مساء الخير •

جعل العجوز يرمقنى ـ دون أن ينطق ـ متحيرا •

أخذت أنا الآخر أتأمله مستهولا منظره •

لقد هزل جسده الى حد يثير الألم • الوجه شاحب ، صفحته مثخنة بخطوط غائرة •

ـ نعم يا بنى

قالها فى صوت واهن تائه •

ـ ألا تعرفنى يا عمى ؟

اكفهرت أساريره • وفى صوت خافت متهدج همهم قائلا :

ـ معذرة يا بنى •

تساءلت ضاحكا :

ـ ألا تذكر عمر عبد الله ؟

حملق الرجل فى وجهى جاحظ العينين ، ثم تمتمت شفتاه فى نبرة تشى بشجن مفعم بالمرارة ٠

ـ عمر عبد الله ؟

قلت فى مرح :

ـ حاول أن تتذكر ٠

ارتجفت فى عينيه نظرة منكسرة ، حائرة ٠

قلت ضاحكا :

ـ أنا عمر ٠٠ صديق منير ٠٠ صديقه القديم ٠٠ من الطفولة ٠

تفرس العجوز فى وجهى واجما ذاهلا ٠

ماذا جرى للرجل ؟

أخذتنى الدهشة ٠ حدقت فى وجهه متمعنا ٠

ـ منير ؟

جاءنى صوته ٠٠ كالهمس ، كالأنين ٠

ـ عمى ٠٠ ماذا جرى ؟!

اغرورقت عيناه بالدموع ٠ روعتنى المفاجأة ٠ انعقد لسانى ٠ تمشت رعدة القلق فى داخلى ٠

ـ أتسألنى عن منير ؟

قالها بصوت مختنق ملتاع ، ثم انفجر باكيا ٠

قصة قصيرة

دودة الصعود

نبيه الصعيدى

كانت البيوت مائلة للزرقة ، بفعل الضباب والمطر . كانت الشبابيك مائلة للزرقة ، بفعل الضباب والمطر . كانت من الضباب والمطر . كانت الشوارع أشد سوادا من كل ما يمكن تصوره ، حول ليل وشيك . عندما صنع الطائرة الورقية ، أوشك الصباح على الحلول بين النوافذ المفتوحة الزرقاء ، والبيوت ، والشوارع المعجوبة بالتراب .. (.. أخذ تراكم التراب فى تجاوز النوافذ . أغلقها من أغلق — بينما بقيت على حالها : النوافذ التى ظل أهلها يحدقون فى مدى التراب الناصع البياض دون أن يروا شيئا — وقد سد النوافذ عن آخرها — وسدت السيدة الشابة نافذتها وقد ألقت نظرتها الأخيرة على الطائرة الورقية .. لفتاة هناك خلف أول البيوت) .

نط نطتين وهو يكر لفة الخيط الرفيعة الباهتة بين أصابعه وهو يجرى ، وقد تعثر فيما بعد فى كومة الحشائش فى المنبسط . نهض وهو ينفض ثيابه القصيرة المترهلة . ظل يجرى وهو يجرجر قرص الورق الخفيف فى آخر الخيط الطويل ، وقد تمزق عن آخره بفعل الحصى وجذور النباتات الجافة الصاعدة — فى الحقول .. هبت الريح ثم سكنت ظل حائرا وقتما تهب الريح ثم تسكن . بكى بشدة ، وقد ظل صدره يعلوا ويهبط .. (.. من بين خشب النافذة ، كانت السيدة العجوز ترقب الطائرة الورقية ، تتعثر أمام آخر البيوت .. هناك .. عندما أظهر لها تقلب الفصول أن ريحا وشيكة فى تمام موضعها ، هناك .. عند قمم الشجر الملفوف بالعتمة) .

عندما هبت الريح بقوة .. تمزقت الطائرة الورقية .. (شاهدته السيدة العجوز ليلا طفلا ناصع البياض — وهو يعلوا ويهبط ثم يهبط ويعلوا ، بقوة ، فى قلب السماء الغائمة ، حتى جاء الصباح . طوت لفة الخيط والطائرة الورقية ، ومضت ترقب من خلف النافذة المغلقة) .

حداثة بشار بين المفهوم والتطبيق

د. احمد يوسف على

- ١ -

يهدف هذا البحث الى تحديد وعى بشار النقدى ، من خلال موروثه النقدى ، ومن خلال مناقشة فكرة الحداثة ومفهومها عنده ، ومناقشة كون بشار زعيم المحدثين كما أثارها النقاد القدماء . كما يحاول هذا البحث أن يوضح معالم حداثته باعتبارها رؤية شاملة متجاوزة تجسدت فى موروثه النقدى ، وفى ابداعه الشعرى ، سواء كان أرجوزة ، أو قصيدة شعرية ، واختار البحث مثالا تطبيقيا هو أرجوزته المشهورة فى مدح عقبه ابن اسلم .

- ٢ -

اذا كان الموقف الجديد ضربا من السر الكامن فى الموقف القديم ، فان مسالة التقدم والحداثة يمكن أن تفهم باعتبارها جدلاً بين موقفين لا ينتهيان فى وعى الشاعر وادراكه ، وباعتبار الحداثة تصورا متعلقا برؤية فكرية تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتشمل التطلع الدائم والبحث عن امكانيات المستقبل فى الماضى والحاضر بحيث يكون من الممكن أن نصف هذه الرؤية بأنها طليعية بمعنى أن وجودها مقترن بأساسين أولهما : ادراك ممثليها أنهم يسبقون عصرهم (وثانيهما) الاحساس بأنهم فى كفاح مرير ضد عدو يرمز الى قوى الركود ، وطغيان الماضى ، وطرق التفكير التى تجعل من التقاليد قيودا تحول دون التحرك قدما » (١) .

هذا الفهم العام للحداثة ينسحب على كل الأنشطة ، كما يصبح معيارا عمليا لهذه الأنشطة سواء كانت ابداعا أو علما أو فلسفة ، ان كل نشاط له تاريخه الذى يحدد تقاليده ورموزه ، وكل تاريخ هو مركز انطلاق من زاوية ، ومركز أسر وثبات من زاوية اخرى ، والمعول فى ذلك هو الموقف الجديد بملابساته وظروفه المتغيرة .

وفى مجال الابداع ، يعد بشار بين برد ، واحدا من هؤلاء الشعراء المبكرين ممن تميزوا بكونهم مفكرين ومبدعين يمتلكون حسا نقديا ورؤية حداثية ، واجهوا بها التراث ، كما واجهوا قوى الثبات المرتبطة ـ فى الحاضر ـ بهذا التراث ظنا منها أن هذا الارتباط هو تدعيم للحاضر الذى لا يعدو أن يكون عزفا اضافيا وتنويعا زائدا على منظومة الماضى بوقاره وجلاله ورموزه ٠

ولقد تبدى هذا الحس النقدى فى رؤيته الفكرية ، وهى رؤية تكشف عن حداثته من حيث كونها حوارا متصلا ٠ تمثل ذلك فى فهمه النظرى المبكر لماهية الشعر كما تمثل فى ارتباط رؤيته بابداعه ، ومثاله احدى أراجيزه٠

سئل بشار « بم فقت أهل عمرك ، وسبقت أهل عصرك ، فى حسن معانى الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتى ويناجينى به طبعى ، ويبعثه فكرى ٠ ونظرت الى مغارس الفن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات ٠ فسرت اليها بفهم جديد ، وغريزة قوية ، فاحكمت سيرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت من متكلفها ٠ ولا والله ما ملك قيادى قط الاعجاب بشىء مما آتى (٢) » ٠

يؤسس بشار فى اجابته السابقة عدة مفاهيم تتصل بفن الشعر عند العرب ، فقد كان السائد قبله ، أن لكل شاعر شيطانه الذى يقترن به فيلهمه الشعر ، أو يسعفه اذا ما ضاقت عليه سبل القول ، ومن ثم يغيب دور قوى الوعى فى ابداع الشعر ، ويصبح الشعر الهاما أو فيضا غير معروف المصدر ، استطاع بشار بجرأته المعهودة أن يحدد أن الشعر ـ لديه ـ لم يعد الهاما أو فيضا ، وأن ذات الشاعر ووعيه يلعبان دورا لا يقل أهمية عن دور الجوانب التلقائية الوجدانية فى ابداع الشعر ٠ ان بشارا بذلك اسس ارادة الشاعر فى ابداعه كما نفى سيادة التصور المضاد السابق ، وهو اذ ينفى ويؤسس يجعلنا نؤمن أن مصدر الابداع لم يعد خارجا عن واقع الشاعر نفسيا واجتماعيا وفكريا وتراثيا ، ولا هابطا عليه كما تحدثنا ربات الشعر الاغريقية اليونانية ، وعليه ، فان كل ما تورده القريحة أو يناجى به الطبع لا يصلح أن يكون شعرا انما هو مجرد انفعال غير محدد الدلالة والشكل ، امتلأت به النفس ففاضت ٠

وفى تراث بشار ، ما يؤكد هذا الفهم ، فقد ورد فى الأغانى أن أبا النضير انشد بشارا قصيدة كتبها ، فقال له بشار « أيجيئك شعرك هذا كلما شئت أم هذا شىء يجيئك فى الفينة بعد الفينة اذا تعملت له ؟ فقلت :

بل هذا شعر يجيئني كلما أردته • فقال لي : قل فانك شاعر • فقلت له : لعلك حابيتني أبا معاذ ، وتحملت لي • فقال : أنت ـ أبقاك الله ـ أهون على من ذلك (٣) فلو أن شعر أبي النضير كان يأتيه بعد الفينة والفينة لما عده بشار شعرا لادراكه أن ذلك مما يأتي عفو الخاطر ، ولا يقف وراءه قصد، ولا يحركه وعى بدلالة ما من الدلالات ، وبشار لا يقبل كل ما تأتى به القريحة أو الطبع •

ان بشار مشغول بتأكيد دور الشعر وتأكيد أهميته ، ولن يتحقق له ذلك اذا صار الشعر على كل لسان يجود به الانفعال الخالي من الدلالة ، كما تجود به الارادة الواعية أو اذا كان الباعث اليه الانفعال أو الوعى بحقائق الاشياء كما يقول • ويبدو أن هذا الاهتمام بتأكيد دور الوعى ـ تأكيدا لوظيفة الشعر في المجتمع العباسي الجديد ـ كان له صدى عند مفكر ومترجم لامع هو ابن المقفع الذي سئل لم لا تقول الشعر ؟ فكان جوابه لان ما يجيئني لا ارضاه ، وما ارضاه لا يجيئني •

ان بشار ـ بهذا الوعى ـ يضع حدا فاصلا بين وعيه ، والوعى العام السائد والسابق عليه في الموروث الشعبي للعصر الجاهلي بخصوص مصدر الشعر وابداعه فقد كان هناك اعتقاد مؤداه « ان الجن بصورها المختلفة تتعرض للبشر بشكل عام سواء كانوا شعراء أو غير شعراء ، وان الجن منهم ابن يؤذى ، ومن يفيد ، اونهم حينما يظهرون للعيان لا يظهرون بشكلهم الحقيقى ، بل يظهرون في اشكال حيات أو حيوانات »(٤) •

وقد تسرب هذا الاعتقاد الى وعى الشاعر الاموى الذى استغرقه التراث الجاهلي • فقد كان جرير معاصرا لبشار فترة من حياته وهو الذى يقول :

انى ليلقى على الشعر مكتهل من الشياطين (٥)

وان دل ذلك فانما يدل على المدى الفارق بين رؤية بشار واعتقاده وبين الموروث الجاهلي الذى يرسخ لهذا الاعتقاد الذى تبناه جرير ، فالشعر لديه لا يصدر عن ذاته ، بل يلقيه اليه « مكتهل من الشياطين » وهذا الالقاء يقترب من الهام ربات الشعر ، ان لم يكن هو • ويتمثل الفرق بين الرؤيتين في الفرق بين الوعى وغيابه أو في الفرق بين الوجود واللاوجود •

لذلك نستطيع ان نقول ، انه اذا كان بشار قد نفى برؤيته الفكرية اعتقادا سابقا وتصورا سائدا ، فانه قد أسس مبدأ الوعى في علاقة الشاعر بابداعه مجتسدا في ابى نواس ، وأبى العتاهية ، وأبى تمام فابو نواس يستدعى ابليس ويخاوره ويقيم معه علاقة اساسها الندية والوعى كما ان أبا تمام لا يسلم بأمر الشعر لقوة متعالية سواء كانت جنا أو شياطين او نجوما ، ويبدى تشككه في هذا الامر بامتناع التصديق :

لو كنت يوما بالنجوم مصـــدقا   لزعمت أنك أنت بكر عطارد (٦)

وقد أدى الى هذا التأسيس الارتباط بمنهج عقلى فى التعامل مع الواقع المتغير المتجدد ، ومع الموروث الشعرى ، وذلك فى ضوء حديثه عن « مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات » اذ يقول « فسرت اليهـا بفهم جديد ، وغريزة قوية » ٠

وربما ارتد هذا الوعى النقدى المبكر لدى بشار الى علاقته الاولى بالفكر الاعتزالى وواصل بن عطاء ، فقد اثبت الجاحظ أصداء هذه العلاقة المتوترة ، فقد كان « بشار كثير المدح لواصل بن عطـاء قبـل ان يدين بالرجعة (٧) ٠ وتبدل الحال ، اذ هجا واصلا ، وانبرى صفوان الانصارى ، واسباط بن واصل الشيبانى يردان على بشار دفاعا عن شيخهما(٨) ، وكان ردهما يحمل سمات العقل الاعتزالى بجداله ومنطقه وحججه لذلك لا نستبعد أن يكون بشار قد استفاد من هذه المعالم الاعتزالية استفادة أثرت فى وعى بشار النقدى وتكوين جوانب رؤيته ، كما لا نستبعد استفادته من الفكر الفارسى الادبى استفادة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الترجمة ٠

لذلك فان « الفهم الجديد » عند بشار يرتبط بهذه الاصول لما يكتسب جدته من وعيه بواقعه المتغير سياسيا واجتماعيا وعقليا ، ومن وعيه بتراثه الذى يتشكل من جديد فى ضوء تغيرات الواقع وتجدده ٠

- ٤ -

اما وعيه بواقعه فقد تبدى من تأييده الثورة العباسية الجديدة وهى لم تزل فى مرحلة المخاض ، ومن انحيازه الى الفكر الاعتزالى الذى يمثل التيار العقلى المتقدم الذى لا يرحب بالدولة المتعصبة للجنس العربى ، بل بالدولة المفتوحة للمسلمين عربا وعجما ولاصحاب الديانات الاخرى ، كمـا انه ليس من قبيل الصدفة ان يكون بشار ابنا من ابناء البصرة التى عرفت « بميلها الى التحرر مما دفع ابناءها وراء الحدود المـألوفة ، وبينت لهم أن الطريق أبعد مما يرسمه العلماء والاتقياء »(٩) ٠ لذلك لم يغب عن باله - فى ضوء كل هذه المتغيرات - الصراع القوى الذى نشب بين انصار القديم لانه قديم - وهم كثرة - وبين انصار الحديث من الفكر والفن والسلوك الاجتماعى ٠ وقد انعكس هذا الصراع على وعى بشار ، ماذا يأخذ وماذا يدع ؟ أو ان شئت قل بين « ما يحسه فى داخله من نزعة الى التجديد ، وبين الرغبة فى ان يحافظ على تقاليد القدماء »(١٠) ، وبرزت مشكلة التقـاليد الادبية ، أو القدم والحداثة ، فى مجالات عديدة ، من بينها مجال الابداع والفكر ومن هنا كان بشار مؤسسا للحداثة الشعرية حينما جاء اختياره

لصالح المتغيرات الجديدة ، فجاء شعره فى ربابة خادمته ، كما جاء فى حماره ، وجاء فى تبرير قناعته بتفضيل ابليس على آدم ، والنار على الطين ، وفى تبرير السجود للجمال ، وفى خلع ولائه للعرب ، واعلان ولائه لذى الجلال ، وفى ايمانه وتمرده على هذا الايمان وفى اقتداره ــ على الارجوزة ــ وهى فن تقليدى يرضى الذوق القديم ــ التى لم تفارقها ملامح رؤيتــه الطامحة المتغيرة • لذلك كان طبيعيا ان تسمع فى نقدنا القديم من يقول ان بشارا قد سلك طريقا لم يسلكه أحد من قبل •

أما وعيه بتراثه ، فقد شكل هذا التراث من جديد ، فاعجابه ببيت امرىء القيس :

كان قلوب الطير رطبا ويابسا　　　لدى وكرها العناب والحشف البالى

حتى قال لم ازل منذ سمعت قول امرىء القيس فى تشبيهه شيئين بشيئين فى بيت واحد ، اعمل نفسى فى تشبيه شيئين بشيئين حتى قلت :

كان مثار النقع فوق رؤوسنا　　　واسيافنا ليل تهاوى كواكبه (١١)

ينبىء عن فهمه للموقف التراثى القديم ، بانه ليس فى حالة سكون زمنى سرمــدى ، بل انه موقف يمكن ان يوصف بانه « فى حالة حمــل مستمر ، وبه امكانيات لا وجود لها بمعزل عن الصورة الجديدة »(١٢) التى ابتكرها بشار ، وهذا الابتكار ليس فقط كشفا وتطويرا لامكانيات الموقف القديم ، بل هو ايضا طرح جديد للموقف الموروث اعاد اليه الاهتمام البالغ الذى ابداه الناقد والشــــاعر (١٣) ، فى عصر بشــــار وبعده ازاء هــذا الموروث (١٤) •

وهذا « الفهم الجديد » عنده قاده الى الاهتداء الى أن مهمــة الشــاعر لا تتمثل فى الوقوف امام العابر والطارىء والجزئى ، بل تتمثل ــ كما يشير فى « الكشف عن الحقائق ، والنظر الى مغارس الفطن » متوسلا ــ فى سبيل تحقيق هذه المهمة ــ « بلطائف التشبيهات » و « الغريزة القوية » اما « لطائف التشبيهات » فتعنى ادراك بشار اداة الشاعر النوعية وهى الخيال مشيرا اليه بمظهر من مظاهره ، والخيال هو ما يميز النشاط الشعرى من بقية الانشطة النوعية الاخرى فلسفة كانت أو تاريخا أو علما • وربما كانت علة العمى عند بشار ، وراء التركيز على الحواس الاخرى ، وخاصة السمع الذى صار سمعا وبصرا معا ، وكان ذلك وراء وعيه المبكر بدور الحواس فى تكوين الصورة الشعرية واثر الخيال فى ذلك ، فقد سئل بشار حين قال بيتــــه :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   واسيافنا ليل تهاوى كواكبه

من اين لك هذا ؟ ولم تر الدنيا قط ولا شيئا فيها ؟ فقال : ان عدم النظر يقوى ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الاشياء ، فيتوفر حسه وتذكو قريحته »(١٥) . فانقطاع النظر وراء ذكاء القلب ، والقلب قوة داخلية ، تتلقى العالم الخارجى عن طريق السمع والحواس الاخرى ماعدا النظر ، فتعيد تركيب معطيات هذه الحواس ، واخراجها فى تشكيل شعرى يتميز بالطرافة والتجانس والوحدة كما يتميز بالتنوع ، ومفارقة الواقع بدرجات مما يجعلنا نصف الشعر بالكذب مرة ، والصدق مرة اخرى ، وهذا الوصف يشير الى فعل الصورة الشعرية فى المتلقى ، وفى حواسه ونفسه ، يؤكد هذا ما ساقه بشار من وصف قول الشعراء « بالكذب » وما قاله فى وصف تأثير شعره « والله لقد قلت شعرا لو قيل فى الدهر لم يخش صرفه على أحد » (١٦) .

ووصف قول الشعراء بالكذب ، من جانب بشار ، تطور فيما بعده على المستوى النقدى — الى ان « اعذب الشعر اكذبه » وهى مقولة مثلت موقف فريق من النقاد ارتبط عندهم الشعر بالخيال وقدرته على تصوير الواقع ، وان الشاعر يقدم المعنى تقديما حسيا لافتا يختلف عن تقديم المعنى فى مجالات كالفلسفة أو الرياضة أو التاريخ ، لذا ظل الشعر عند الفلاسفة العرب من « الاقاويل الظنية » .

ولا ينفصل دور الخيال وتاثيره عن « الفهم الجديد » لدى بشار فكلاهما مرتبط بالآخر ، من حيث المصدر والاثر ، « فالفهم الجديد » يرتبط بالوعى المتجدد لواقع متغير هو نفسه الحبل السرى الذى يغذى الخيال ، وكما أن هذا « الفهم الجديد » ينعكس أثره على هذا الواقع المتغير ، فان الخيال ايضا بما يقدمه ينعكس اثره على هذا الواقع ممثلا فى الانسان والطبيعة .

وترتبط — بهذين معا على مستوى آخر — « الغريزة القوية » من حيث اعتبارها حافز الشاعر الدائم الى التطلع نحو المعرفة مما يجعلها منطلقا قويا وراء ادراكه المتميز . وقد اقترنت هذه الغريزة — بهذا الفهم — فيما بعد — بما ساقه أبو تمام فى وصيته البحترى « واجعل شهوتك لقول الشعر ، الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين »(١٧) .

واذا كان « الفهم الجديد » المرتبط بالوعى المتجدد فى الادراك ، وبالخيال فى الابداع ، وبالغريزة القوية فى الباعث الى المعرفة والابداع ،

فان هذا كله لدى بشار لا يمثل السكون ، ولا تأسره قيود الذات المبدعة من الاعجاب والذاتية ، بل يمثل التجاوز الدائم للزمان والمكان ، والانفلات من أسر التاريخ بتقاليده ونماذجه والانفلات من أسر المكان بقيوده وعقباته ، ويصبح الوعى المتجاوز ، دائما لدى بشار هو أساس الرؤية المتجددة ، كما يصبح الشعر المتولد من هذه الرؤية شعرا يمثل التجاوز الدائم ، كما يمثل حداثة رؤية صاحبه ، وانفلاته من أسر المكان والزمان بالمعنى السابق دون اغفالهما والتحاور الدائم معهما ، بحيث لا يصبح الانفلات هروبا ، وعلى هذا لا يقع الشاعر أسير ابداعه أو تاريخه أو كما قال بشار « ولا والله ما ملك قيادى قط الاعجاب بشىء مما آتى »(١٨)

بهذا يصبح بشار مؤسسا للحداثة الفكرية والشعرية معا ، ويصبح – على حد قول القدماء – « زعيم المحدثين – بحيث يمكن القول انه قد مهد هذا الطريق الوعر من النظر والممارسة أمام شاعر متمرد كأبى نواس «رفض النموذج القيمى وغاص فى تجربة المحرم ، معتبرا المحرم وسيلة المعرفة الوحيدة لعالم لم يكتشف بعد ، ورفض النموذج الفنى ، فمزق بنية القصيدة ، بقلبها وأعاد تشكيلها » (١٩) وصار الشعر لديه « واحدا فى اللفظ ، شتى المعانى » .

آخذ نفسى بتأليف شىء واحد فى اللفظ شتى المعانى
قائم فى الوهم حتى اذا ما رمته رمت معمى المكان
فكأنى تابع حسن شىء من أمامى ليس بالمستعان (٢٠)

ويلتقى النموذج الشعرى لدى بشار وأبى نواس فى أنه لا نهائى ، وبلا حدود يرتبط بالواقع المتغير ويعود اليه ، بحيث تنعكس فيه حركة التاريخ . والعقل الذى لا يهدأ عن صياغة هذا التاريخ من جديد – حتى وان كان قريبا – صياغة قد تكشف زيفه الارتباط به فى عدم قدرته على استيعاب الحس الجمالى الجديد ، يتضح هذا فيما ساقه بشار – من تفاعل وحوار فى أحد نصوصه الشعرية (٢١) اذ يجعل المغنية تعدل عن الغناء بشعر جرير الى الغناء بشعره هو ، وما فى هذا العدول من اشارة الى أصحاب الذوق القديم الذين يمتعهم الشعر القديم ، ومنه شعر جرير ، ومن اشارة الى « الاحساس بتفوق الشعر المحدث ، وهو احساس يضع النقاد العرب – الذين كانوا لا يرون فضيلة الا للشعر القديم – موضع اتهام ، بل انه قد يطعنهم فى أذواقهم طعنا جارحا حين يجعل المغنية – التى قد تكون رمزا للذوق المتحضر فى المجتمع العباسى – هى التى تحكم على جمال شعره وتفوقه على شعر جرير »(٢٢)

ان ارتباط النموذج الشعرى ـ لدى بشار ـ بكونه تجاوزا دائما ولا نهائيا وارتباطه بالفهم الجديد المتطور، هو الذى دفع الاصمعى ـ راوية الشعر الميال الى القديم منه ـ يحكم بأن بشارا « سلك طريقا لم يسلكه أحد ، فانفرد به وأحسن فيه »(٢٣) • مما يوطد حداثته الفكرية والشعرية ، كما يجعل الصولى يؤكد ـ على المستوى النقدى ـ أن بشارا أسس الحداثة الشعرية فى العصر العباسى « كنت يوما فى مجلس جماعة من أهل الادب والعصبية لأبى نواس ، فقال بعضهم : أبو نواس أشعر من بشار ، فرددت عليه ذلك ، وعرفته ما جهل من فضل بشار وتقدمه وأخذ جميع المحدثين عنه وأتباعهم » (٢٤)

واذا كان الوعى المتجاوز ـ لدى بشار ـ هو أساس الرؤية المتجددة ، ما ن هذا الوعى المتجاوز قد جعل هذه الرؤية تتجلى فى فن من فنون الشعر العربى يوصف بالنمطية والتقليدية ، وهو فن الرجز الذى ارتبط بحياة الانسان العربى اليومية فيما قبل الاسلام ، باعتباره فنا شعبيا ثم تطور ـ منفصلا عن قدرته على التعبير عن الحياة اليومية ـ الى فن شعر رسمي لا يتقنه الا قلة من الرجاز ممن كان لهم بصر بالغريب من اللغة ، واصطناع التوعر فى تراكيبها ، هذا فضلا عن تتبع هذا الفن خطى قصيدة المدح العربية ، من حيث الشكل والنهج الشعرى ، ومن ثم اكتسب بعده التقليدى •

ومعنى اقتراب بشار من هذا الفن ، يشير ـ بداهة ـ الى أنه لن يخرج عن حدوده المرسومة ، اذ يتحدث عن الاطلال ، كما تحدث عنها السابقون ثم يعرج على النسيب والتشبيب بهند وسلمى ودعد وغيرهن من أسماء النساء اللواتى صرن من ملامح الغزل التقليدى فى مقدمات القصائد العربية ، ثم يصف مشاهد الرحلة التى قطعها حتى وصل الى الممدوح لينتهى بها تقديم مدح مرتبط ببناء قيم الحياة العربية وأخلاقها ، ثم يختم قصيدته أو أرجوزته ـ ان شاء ـ بالفخر أو الحكمة • وحينئذ يحظى بتقدير اللغويين من جهة ، ورضا النقاد العرب من جهة أخرى أمثال المبرد وابن قتيبة وابن المعتز وغيرهم ، لانه لم يخرج عن عمود الشعر أو بنائه التقليدى •

ولكن بشار لم يقف فى أرجوزته « يا طلل الحى بذات الصمد » عند هذه الحدود الشكلية ، وان كان قد أقام محاور أرجوزته ، على أساس هذا النهج الشعرى • ولعل سؤالا ينشأ فى الذهن مؤداه ، أنه اذا كان قد التزم بهذا النهج الشعرى للقصيدة العربية ، على الرغم من أن هذا النهج

يقوم على تعدد الموضوعات داخل العمل الواحد مما يجعل الرباط بينهما واهيا متمثلا فيما اسماه النقاد بحسن التخلص من موضوع الى موضوع داخل القصيدة الواحدة ، ففيم اذن كان خروجه أو تجلى رؤيته ؟

ان اجابة هذا السؤال تقوم على زعم مؤداه أن بشار خالق هذا التأسيس النقدى للقصيدة العربية ، وان كان ترتيب الموضوعات ذاتها فى أرجوزته لم يتغير ، وان هذه الارجوزة لم تعد مجرد موضوعات متراصة • متجاورة • فما زالت نظرة الكثيرين ـ فضلا عن النقاد القدماء ـ الى القصيدة العربية تقوم على أساس تعدد الموضوع داخل بناء واحد تعددا غير مترابط وان حذف جانب من هذا البناء لا يؤثر فى بقية الجوانب ، متجاهلين أن فهم القصيدة ينبغى أن يتم فى اطار فهم رؤية الشاعر لعلاقة الانسان بالزمان والمكان حوله ، وعلاقته بالطبيعة ، فاذا تحدث الشاعر القديم عن الأطلال والنسيب والمرأة والطبيعة ثم المدح ، فان هذه المحاور ليست منفصلة فى ـ الحقيقة والواقع ـ عن بعضها البعض ، فكيف انفصالها داخل العمل ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، نجد أن بشارا ـ انطلاقا من الفهم الجديد عنده ـ قد وعى علاقة هذه المحاور ببعضها البعض فى أرجوزته ، بالاضافة الى أن نظرته الى هذه المحاور جاءت نظرة متميزة ، ونستطيع ان نلمس ذلك ـ فيما بين أيدينا ـ وهو أرجوزته المذكورة •

فهو يبدأ بخطاب الاطلال ، والمفهوم من الاطلال أنها بقايا الديار والاماكن والآثار التى تركها الظاعنون ، كما أن هذه الاطلال تعلقت بحياة الانسان العربى القائمة على الرحلة ، لذا كان أمرا مألوفا أن يتحدث الشاعر الجاهلى مثلا عن الاطلال باعتبارها تجربة يومية لصيقة بوجدانه ، لا باعتبارها تقليدا فنيا جامدا يخلو من آثار الوجدان ، وبشار يعيش فى عصر مختلف عن هذا الشاعر ، يتميز بالثراء والترف والاستقرار فى المدينة ، وليس بالرحلة الدائمة بحثا عن الماء والكلأ والرزق ، وعلى هذا ، فان حديثه عن الأطلال ، من المتوقع أن يكون حديثا مرتبطا بتقليد فنى جامد متوارث لا بتجربة حياتية يومية وجدانية ، ولكن الأمر اختلف اذ صار هذا الطلل لديه تراثا حيا يصنعه على عينه من جديد ، كما صنع امرؤ القيس تراثه ، فلم يتلقه تلقيا سلبيا ، بل اكتشف فيه امكانيات التحول ، فصار موقفا يرتبط بموقف أعم من الوجود •

ومن هنا جاء الطلل عند بشار ، لا يدل على مجرد معلم موروث ، بل يدل على خبرة حياتية ، وتجربة وجدانية ، فهذا الطلل أولا لم يعد

خرابا أو من بقـايا الاشياء : « يا طلل الحى بذات الصمد » وفى هـذه الصياغة ، لا يمكن أن نتجاهل الاضافة الى « الحى » « فالحى » لغويا مشتقا من الحياة ، وممـا ذكره صاحب اللسان أن « الحى من كل شىء : نقيض الميت ، والجميع أحيـاء ، وأرض حية مخصبة ، والحيا يعنى الخصب »(٢٥) والحياة فى المكـان هى أثر طارىء عليه يضفيه الانسان ، يذكر ابن منظور أنه جاء فى الحديث « من أحيا مواتا فهو أحق به . والموات الارض التى لم يجر عليها ملك أحـد ، واحياؤها مباشرتها بتأثير شىء فيهـا من احاطـة أو زرع أو عمـارة ونحو ذلك تشبيها باحياء الميت » (٢٦)

فمن هذه الاضافة نجد الطلل حيا موصولا بأسباب الحيـاة لا أثرا ولا ارثا ، وإن لم يرد بشار دلالة الحيـاة للطلل ، لمـا جاء به مضافا هكذا، يدعم هذا الفهم أن طلل بشار ليس حيا فقط ، بل معاصر قوله :

بالله خبر كيف كنت بعـدى

فلأنه طلل معاصر ، جاء استحلافه بالله ، ولانه موجود ، كان تساؤل الشاعر مبنيا على فعل « الكينونة » وليس على فعل « الصيرورة » ولو أراد أن الطلل قـد تحول وتبدل لكان تساؤله أولى أن يكون :

بالله خبر كيف صرت بعـدى

وعلى هذا ، فان طلل بشار ــ على الرغم من كونه محورا تقليديا فى بنـاء القصيدة العربية لدى النقـاد العرب فيمـا بعـد ــ صار طللا دالا على احساس بشار بالتغير الدائم وتجدد نظرته الى علاقات المـاضى بالحاضر وأن الشعر لديه صار « فنا نابعا من الحياة التى يضطرب فيها صاحبها»(٢٧) وإن كان بشار قد استشعر الوحشة فى الطلل ، فانها وحشة نفسية . وليست وحشة دالة على خراب المكـان وهجران أهله ، انهـا وحشة الذات الشاعرة التى انعكست على المكـان الذى لم يفقـد حيويته وطراوته ، بدليل أن الشاعر ما زال يرى فيه « أسماء أبنة الأسد » التى قـدم لها صورة الصد والدلال والاقبـال ، وهى صورة جمعت بين الحركة المرئية ، والحركة الخفية غير الشعور بها ، فأسماء تتراءى ، اذ رأته وحده كما تتراءى الشمس تحت الزبرج المتقـد وما أن تلفت نظره لحركتها تنثنى كالشهيق المرتـد الى الجسم :

قـامت تـراءى اذ رأتنى وحـــدى
كالشـمس تحت الزبـرج المنقـــد
سـلطان مبيض على مسـود
صـدت بخـد وجلت عن خـد
ثـم انثنـت كـالنفس المرتـد

واذا كان طلل بشار هو الذى شهد بداية عهده بالمرأة ، فانه هو الذى شهد نهاية هذا العهـد ، لذلك ظل حاملا لكـل ما يمكن أن يستدعى فى النفس شجونها ، ويصبغه ـ فى نفس الوقت بصبغة الحياة المتجددة ، وذلك فيمـا يقـول بشار :

عهـدى بهـا سعيـا له من عهـد
تخلف وعـداء ونفـى ٠٠ بوعـد
فنحن من جهـد الهـوى فى جهـد

وكمـا نعلم ، فان الدعاء بالسقيا ، يرتبط دائما بما فى النفس من علاقة وطيـدة بالمكـان الذى لم يصبه القـدم أو البلى ، ويظل المكـان ـ الطلل ـ رمزا حيا متجددا للمحبوب ـ المرأة ـ رمز الخصب والحياة ، لذلك ينتقل بشار الى وصف الروض الذى يضفى عليه بشار من صفات المرأة ، ما يجعلنـا نعتقـد أنه لم يحـدث انتقالة مفاجئة ، وهى بالفعل ليست مفاجئة ، لأن هذه الانتقـالة لهـا ما يبررها فى النص ، فبشار حين وصف الروض ، لم يذكر اسمه ، بل ذكر صفة من صفاته فى صيغة اسم الفاعل :

وزاهـر من سـبط وجعـد
أهـدى لـه الدهـر ولم يسـتهد
أفـواق نـور الحبـر المجـد
يلقـى الضـحى لا يخـانه بسجد
بـدلت من ذاك بكـى لا يجـدى

هذه الصفة هى « زاهر » ولو عدنا الى المعجم أتضح لنـا أن « الزاهر هو الحسن من النبات والمشرق من ألوان الرجال » (٢٨) ويدل أيضا على الاشراق والبياض لذلك وصفت النجوم بأنها نجوم زهر أى مشرقـات « كما وصفت المرأة بأنها زهراء أى حسنة بيضاء مشرقة ، ووصف مشـيتها بأنها زاهرية » (٢٩) .

ومن هنا اقترنت صفات المرأة بصفات الروض من حيث أن كلا منهما زاهر أى مشرق ، ومن حيث أن كلا منهما ـ كما ذكر بشار ـ مصدر الخصب فكما أن المرأة تفضل عند العرب لجمالها وبكارتها ، فان الطبيعة ـ الروض ـ فى وصف بشار ـ زاهرة من جهة ، و « أهدى لها الدهر ولم تستهد » ما أهداه لها الدهر من جهة أخرى ، ومعروف وصف عنترة للروضة بأنها أنف أى بكر •

ويعنى امتزاج صفات الروض بالمرأة عند بشار ، واقتران هذا بدلالة الطلل عنده ، أن بشارا لم يكن يدرك الكون أو أشياءه على أنها وحدات منفصلة متباعدة فى الهدف والوظيفة ، وأن هذا يدل على أن رؤيته الفكرية المتكاملة المتجاوزة كانت هى الرباط القوى الذى وحد بين المحاور التقليدية فى بناء الأرجوزة • فالطلل المتجدد الباعث للحياة فى نفس مرتاده المرتبط بالمرأة مصدر الخصب والحياة والعطاء ، لا ينفصل عن الطبيعة الزاهرة المتجددة •

أن هناك تشابها قويا برر لبشار أن يمزج بين صفات الروض المرأة ، فالروض فيه من النبات السبط والجعد ، والمرأة شعرها سبط وجعد والجعودة نقيض السبوطة ، فالشعر السبط هو المسترسل ، والجعد هو المتعقد المتكور المتحلق ـ وفيما يتصل بالروض نجد أن « الجعدة حشيشة تنبت على شاطىء الأنهار وتجعد ، طيبة الرائحة ، تنبت فى الربيع ، وتيبس فى الشتاء وقيل هى شجرة خضراء »(٣٠) •

ومن دلالات السبوطة الاسترخاء بعد اللذة والامتداد ، يقول الشاعر فى وصف حال المرأة :

ولبنت من لذة الخلاط
قد أسبطت وأيما اسباط

يعنى امرأة أتيت ، فلما ذاقت العسيلة مدت نفسها على الارض(٣١) •

فالطبيعة والمرأة يلتقيان : فالاولى مسترخية وقد نضج نبتها ، والثانية مسترخية وقد أصابت لذتها ايذانا ببعث الحياة من جديد • والاثنان مسترسلان ، كما يتجعدان ، وهما فى الحالين يحتفظان بالحياة ، ويلتقيان بالطلل فالطلل لم يمت ما زال قادرا على بعث العهد الماضى • والطبيعة والانسان متعانقان ـ لدى بشار ـ تعانق المفهوم النظرى لفن الشعر ، بابداع الشعر وبوظيفته فى الحياة ، فكما أن الحياة لا تصح دون امرأة ، فكذلك لا تصح دون رجل ، وكلاهما لا يصح دون التعانق مع

الطبيعة والامتزاج بهـا وفيها • ومن هنا تتجسد وظيفـة الفن عنـده فى تصور هذا التوحـد المنتج بين عناصر الحياة لـدى الانسـان محركـا أن الفنـاء والتغير والتبدل ، لابد أن يصيب هذه العناصر ، ولكنها اذ تصاب ، انما تبعث من جديد ، لتصنع حياة أجدى وأقوى • فكما أن الرجل يعانى اذ يحب « فنحن من جهـد الهوى فى جهـد » وهو بهذه المعاناة انما يتبدل ويتغير باحثا عن مخرج من المعاناة •

كذلك الطبيعة اذ تنبعث بالجمال والخصب والنماء انما « تبـدل من ذاك بكى لا يجـدى » على حـد قول بشار ، ولأنه لا يجـدى فانها لابد منبعثة من جديد حين يزول الشتاء ويشرق الربيع •

ويظـل بشـار علامة فريدة ـ فى تراثنـا العربى ـ على مفهوم حداثة القصيدة العربية التى اقترنت عنده بالتفرد « الذى أصبح قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه ، فالقصيدة المحدثة ، هى القصيدة التى تستمد أولا من معاناة الشاعر فتنطوى على ما ينطوى عليه هذا العـالم من جد وهزل ونبل وسخف وأشجان وطرب »(٣٢) أو كما يقـول أبو تمام :

الجدل والهزل فى توشيع لحمتها والنبل والسخف والأشجان والطرب(٣٣)

وقد نمت بذور حداثة بشار وتطورت عند شاعر آمن بقانون الجـدل بين الاشياء وحقـائق الكون • وتبلورت رؤيته فيما أداه الينا أبو تمام :

رعته الفيافى بعد ما كان حقبـة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه (٣٤)

فبقـاء الفيافى مرهون بفنان الجمل ، وبقاؤه مرهون بفناء الفيافى ، ومن ثم فان هناك ارتباطا ضديا بين الجمل والفيافى يصل الى مسـتوى الصراع المعلن الأزلى بين الحياة والموت . ذلك المتمثل فى رعى الجمل للفيافى، ورعى الفيافى للجمل • أن هذا الرعى ـ فى فكر أبى تمام ـ « ليس الا نوعا من عملية الزوال والوجود المستمرين »(٣٥) كما أن ماء الروض المنهل يعنى « أن عملية الحيـاة مستمرة رغم فناء بعض مفرداتهـا ، وان الاشـــتباك المستمر بين الحياة والفنـــاء سيظل قائما فى عقل أبى تمام »(٣٦) كما تعنى من جانب آخر أن « المـاء النازل سيخلق مرعى ، والمرعى تخلق بمعنى ما جملا آخر ، وهكذا يكون الجمل هو هذا الميت الحى » (٣٧) وهكذا أيضا ، تظل الحداثة وعيا متعلقـا برؤية فكرية تجتاز حدود الزمان والتاريخ ، وتكشف امكانيات التحول فى المـاضى والحاضر معا ، وتاسيسا لحيـاة تتكون ملامحها فى رحم التجربة الواعية •

الفهـــارس

١ ـ صالح جواد الطعمة / الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة/ فصول/ القاهرة العدد الرابع / ١٩٨٢ م ص١٨ .

٢ ـ الحصري / زهر الاداب وثمار الالباب / تحقيق على محمد البجاوي / دار احياء الكتب العربية القاهرة / جـ ١ ص ١١٠ .

٣ ـ الأصفهاني / الأغاني / دار الكتب / القاهرة .

٤ ـ للاطـــلاع على المزيد / انظر / نبيلة ابراهيم الدراســـات الشعبية بين النظرية والتطبيق مكتبة القاهرة الحديثة / القاهرة ص ٩٠ ـ ١٢٤

٥ ـ راجع / احمد الحوفي / شياطين الشعراء / مجلة مجمع اللغة العربية / القاهرة عدد ٣٩ / ١١٧٧ ص٢٢

٦ ـ أبو تمام / الديوان / تحقيق محمد عبده عزام/ دار المعارف ـ القاهرة جـ١ـ٢٠٤

٧ ـ انظر استدام هذه العلامة في / الجاحظ / البيان والتبيين / تحقيق عبد السلام هارون / الخانجي / القاهرة ـ جـ١ ص ٢٤ ـ ٣١

٨ ـ انظر ـ رد خالدين صفوان ـ في المرجع السابق الذكر ـ جـ ١

٩ ـ أحمد كمال زكي ـ الحياة الأدبية في البصرة ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ٢٧٧

١٠ ـ سيد حنفي ـ بشار بن برد ـ دراسة النظرية والتطبيق ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧٨ ـ ١٥

١١ ـ الاصفهاني / الاغاني ـ جـ ٣ ـ ١٩٦

١٢ ـ مصـــطفى ناصـــــف ـ نظـرية المعنى في النقـد العربي ـ دار الاندلس / بيروت / ١٠٦

١٣ ـ انظر على سبيل المثال ـ الاغاني جـ ٣ ـ ٢ اخبار ابى تمام ١٧ ، نقد النثر ٧٥ ، البلاغة ـ ١٤٠ يتيمة الدهر ـ ٩٥

١٤ ـ اخذ معنى بشار المنصور النمري

ليل من النقع لا شمس ولا قمر

الا جبينك والذروية الشرع

الاغاني ـ جـ٣ ـ ١٩٦

١٥ ـ الاغانى جـ٣ ـ ١٤٢

١٦ ـ نفسه ـ ٢١٦

١٧ ـ ابن رشيق / العمدة فى صناعة الشعر ونقده تحقيق ـ محيى الدين عبد الحميد ـ مطبعة السعادة ـ القاهرة ـ ط٣ ـ ١٩٦٣ جـ٢ ـ ١١٤

١٨ ـ الحصرى ـ زهر الآداب ـ جـ ١ ـ ١١٠

١٩ ـ كمال ابو ديب ـ الحداثة ـ السلطة ـ النص فصول ـ القاهرة ـ العدد الثالث ـ ١٩٨٤م ص٤٢

٢٠ ـ ابو نواس ـ الديوان ـ تحقيق ـ أحمد الغزالى ـ دار الكتاب اللبنانى .

٢١ ـ انظر ديوان بشار ـ جـ٤ ـ ١٩٤ :

وذات دل كأن البدر صورتها

باتت تغنى عميد القلب سكرانا

(ان العيون التى فى طرفها حور

قتلننا ثم لم يحيين قتلانا)

فقلت أحسنت ياسؤلى ويا أملى

فاسمعينى جزاك الله احسانا

قالت فهلا فدتك النفس أحسن من

هذا لمن كان صب القلب حرانا

ياقوم اذنى لبعض الحى عاشقة

والاذن تعشق قبل العين أحيانا

فقلت أحسنت انت الشمس طالعة

اضرمت فى القلب والاحشاء نيرانا

٢٢ ـ عبد القادر الرباعى التشكيل المعنى الشعرى فصول ـ القاهرة ـ العدد الرابع ـ ١٩٨٤م ص٦٢

٢٣ ـ المرزبانى ـ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ـ تحقيق ـ على محمد البجاوى ـ لجنة البيان العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٥م ص٢٥١

٢٤ ـ الصولى / أخبار أبى تمام ـ تحقيق مجموعة من الاساتذة ـ المكتب التجارى ـ بيروت ـ ١٤٢

٢٥ ـ ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة ـ حيا

٢٦ ـ نفســـه

٢٧ — احمد كمال زكى — الحياة الادبية فى البصرة — ٤٧٣

٢٨ — لسان العرب — مادة — زهر

٢٩ — نفســــه .

٣٠ — نفســه مادة جعد

٣١ — نفسه مادة سبط

٣٢ — جابر عصفور — تعارضات — الحداثة — فصول القاهرة — العــدد الاول — ١٩٨٠ م — ٧٨

٣٣ — ابو تمام — الديوان — ج ١ / ٢٥٩

٣٤ — نفسه ج ١ — ٢٢٢

٣٥ — مصطفى ناصف — نظرية فى النقد العربى — ١٠٧

٣٦ — نفسه

٣٧ — نفسه

تنويه

تلفت المجلة نظر القراء الى ان نشرها ملفات المحافظات لا يعنى بحال انها تقول بوجود سمات خاصة بكل محافظة او اقليم ، وانما هى تبتغى لفت الانظـار للمواهب التى لا تسـتطيع بحكم ظروف حياتها ان تصل الى منابر العاصمة حيث تتركز الاضواء .

ومن جهة اخرى فان ما ننشره فى هذه الـملفات لا يعنى ان هـذا هو كل شىء فى هذه المحافظة او تلك ، ولكنه يعنى ببساطة ان هذا هو ما توصلنا اليه وهو ما يعنى ايضا ان صفحاتنا مفتوحة لكل انتاج جيد آخر .



مهداه إلى كل شهيد عربى
فى الماضى والمستقبل

عبد الرحمن الأبنودى

عُشب الربيع مهما اندهَس بالقدم
او انْثَنى فى الريح ..
بيشبّ تانى لفوق ..
يغنِّ لِلخُضْرَة .. وطعم الألم .

●●●

حبيبتى .. وان يسألوكى ..
قولى : مسافر بعيد .
سافر .. يقابل العيد
على قلعة فوق الجبل
ولا فى سجن بعيد
فى غرفة ضَيّقة

فى ساحة الإعدام برمى الرصاص ..
ولاّ الخلاص فى خنّية المشنقة .
مشوار .. بعيد المعنى .. عالى الصوت
اذا مارحتوش أموت
وعالمى بيقفل .
والشمس .. تسحب خيوطها ..
وتنسحب فى خجل .
وسعيد كل ما قرّبت المواعيد
وهلّ صبّح جديد
سعيد انا بكل اللى متألّمُه
كل الألم فى الدنيا متعلمه
فى زمانّا ده ..
ما أخْيَب اللّى الحزْن يفْطُمه .

تعِبْت أقرا الوجوه بحثاً عن الإنسان .
وتعبت اقرا اليُفَط .. بحثاً عن العنوان .
كل الخرايط ما توْضح .. تبْهَت الأوطان
لكن خلاص ..
كتبت اسمى بومضة الرصاص
وفديت عيون الوطن ..

وفديت عيون الناس

●●●

ويا أمى-إن يسالوكى ..
لا يترعش لك حضن
ولا تردّى بحزن
وتقولى : مات فى السجن .
ساعتها .. يبقى الحزن بلا موضوع
والسجن بلا موضوع !
والموت .. بلا أكفان .
وكفاية جرّبنا سنين الموت بالمجّان
والتافه المنهان ..
أهاننّا بالمجموع

●●●

الموت مجرّد سفر .
لاشوك .. ولازعابيب .. ولاخطر
ولاكلاب بتطلّ من جورنان
تخطب بألف لسان
تصبغ وجوهنا النيّرة
بأكذب الألوان .

ولا ريـاح تـزْعَفـر العفـرْ .
على الوجـوه الصامده فى الميـدان
اللى بتعـلن عِـزة الإنسـان .
يا أمىّ كلّ مايوْهـموا بموتى
اتذكّرى صـوتى .
بذمّتك مش كان عظيم الشان ..؟
قالت له : صوتك نَشَانْ
قالت له : موتك بيـان ..
طالع يقـول : موجـود
ياسْمَر .. يابو عيـون سـود ..
فكيّت طلاسِـم سحرنا المرصود
وعدلْت وِشْ الزمـان
كان لى ولد مَات.ما،
صحْيت الاوطـان
الضحكة قامت م الهموم
واللى فِطِر .. مجبور يصوم
واللى قَعَد .. قادر يقوم
حتى لجهل الأمّ صوتك ياضنايا
منقرى ومفهوم .

انا قلت : رقَصَ الفجر فى الميدان
الكل كان منتظرة لما هَلّ
ساقوا عليه وسِخْنِت السّوُقَه
ساعِتْها كانوا كُلّهُم قلبى
فى الصرخه كان شعبى ..
ينفض مرار الليل وطعم الخلّ

أنا قلت أدُوق ياناس ولو دوقه ..
ميل عليّا الشعر ميلة أخّ
ميله حَجَر
أغرانى بالكتابة وبالسفَر

●●●

ياذلك اليوم المهيب
كإنه وارد فى الكتاب
لما انتصب فى الساحة دفتر الحساب
كل الزهور كانت مزَهَّرَة
كل الشموس منوّره
واقفه العداله فى العَرَا
وكل الدفاتر تنقرا
ناس تتولد مع الميلاد

وناس بتتلفت وَرَا

مين فين ماتضرب تصيب

ده الموت ده ولَّا الحياة.؟

ولَّا العقاب الرهيب

لتاجر الأوطان .. سليل العبيد

أبو ألف إيد

اللى بيِّدى الكدب من قدّام

وكان بياخد من ورا

●●●

ترجع طيور النور من غيبه سنين

يتسلَّحوا بالمعرفة الغايبين

الدرس أعْلاَم الجرس

صورة الكراسى والحَرَس

اللى هرب .. واللى ارتعب .. واللى سكت ..

واللى انخرس ..

ويغمر الاكوان سلام عجيب

ساعة الحضور م الغيب

ساعة الأصول والعيب

احنا اللى شفنا الحَمَل ..

وهوه بياكل الديب .

بصّيت بعينى للمدى ، شفت الطريق مجهول .
درب الصباح مقفول .
بين المنابر والمصلّيين ..
إتصال مفصول
أو انفصال موصول .
مكتوب على الرقصة تدور الميدان
وتعود تدور الميدان ..
وتعود تدور الميدان ..
من كتر ماغابوا اللى فى ايديهم ..
مفاتيح الزمان والمكان .

●●●

عتمه المحاكم و.. والحرس واقفين
عتمه المحاكم .. والوحوش غابه
اتقدّموا الحراس بالمساجين ..
متحوطين الفجر بديابه
اتمطعى فى القاعة يانيابه
الزهر مَدّ رقبته م الأسوار
وقف الحرس انتباه
لتِهْرَب الأزهار .

فى المحكمة الإيد مسّت القضبان

فى المحكمة الايد حسّت القضبان

آه يازمان الفُجْـر ..

لا السجانين مساجين ولا..

المسجونين سُجَّان

●●●

يا قاضى بالله عليك انت بتخدع مين ..؟

ماكلنا فاهمين ..

تحت الوشاح ديدَبان ..

تحت الوشاح مُخْبرجبان ..

خسيس ..

يلَمَّع صولجان الحاكم

بدمعة الأوطان ..

على أجمل الفتيان

وأشجع الشجعان ..

تفتل خيوط الفجر

بالأجر

ما أوضَحَك فى الضلمة وِشْ

ياقاتل الشيطان

ما أوضحك فى الضلمة تِعش
ياغابة القضبان
يادولة الأغوات
ولا اللىّ عايش عاش
ولا اللى ميت مات

●●●

ما تكتبوش اسمى على قبرى
ولاتنصبوش شاهد ..
ولاتغرسوش صبار .
ماتنظّموش القصايد
ولاتلعبوش معايا لعبة الأشعار
وأدى الحكاية بأمانه :
لمّا لقيت وش الوطن بيضيع
اسم الوطن بيضيع
ريحة الوطن بتميع
والشوك بيتْجاهل زهور الربيع
قررت أفدى الجميع ..
نطّيت فى قلب الزمن
سدّيت عيون العفن

وهتفْت باسم الوطن
الوطن هوَّه الديَّانه
والوطن من غير زنا زينهُمْ
خيانه

●●●

ويا رفيقى .. الديب لسَّه ما ماتشْ
والساعه لسه ماجاتش
وفى غياب الشعب
الديب مصاحب الكلب
والشمس عايفه الدرب
وغايبه خلف الجبل
ومش كفايه حكاية الدِّيب اللِّى أكلُه الحَمَل

●●●

ما أوضحك فى الضَّلْمَه وِشّ
ياقاتل الشيطان
لو جرِّب السجَّان نعيم القفص
ماكان فتلّك عشّ م القضبان

●●●

والمتَّهم منشور كأنُّه العَلَمْ

ولاّ ابتسامتُه وهى بترفرف
وتُهْمته واضحه وضوح الشمس
ولِيها نور يخْطَفْ
واقف سعيد راضى
يخوِّف القاضى
وعينيه ماهِيشْ للأرض
ياللّى مافاهِمينش ابتسامة الشهيد
احنا بنفهم بعض
الشهدا احْنا مَهْمَا نِتْبَاعِد
لايغنى واحد فينا عن واحد
تحت الهَدَدْ ، فى العالم الموبوء
بيهتف الزاهد
ووشُّه شمس الفقير
وطلعة الرغفان
والفجر لمّا يهبّ عَ الوديَان
بطل .. بقول وبطول
أسمر .. ولا يسَابقْه القمص فى الطول
من غير سؤال بيقْتِرّ
والقبضه قابضه ع الحديد لا يفِرّ

القاضي يستغبى ..
والمتَّهم بيصرّ
شمس الحقيقة تِحرّ ..
والمتّهم صامد
كلّ القضاه زايلين ..
والمتهم "خالد"

حوار لعدد

شهادة السينمائيين الفلسطينين في زمن الحرب

د. محمد كامل القليوبي

اربعة اعوام مضت على الهجوم الاسرائيلي على لبنان وحصار بيروت ثم خروج المقاومة الفلسطينية منها بعد حصار استمر سبعة وثمانين يوما قاومت فيها المقاومة الفلسطينية والقوى الوطنية اللبنانية ببسالة شديدة وقدمت درسا بليغا النظم العربية المتخاذلة والتى مازالت تتعامل مع العدو الصهيوني باعتباره عدوا لا يقهر وتضع العراقيل امام المقاومة الشعبية الطويلة المدى في مواجهته ... لقد كان ومازال نموذج المقاومة الباسلة لقوات الثورة الفلسطينية والقوى الوطنية اللبنانية نموذجا رائعا للقدرات التى تمتلكها الشعوب العربية ، واحد الصفحات الناصعة في تاريخها . وهو الأمر الذى يستمر تجاهله حتى الآن بل والتعمية عنه ، فعلى الرغم مما حدث مازالت الولايات المتحدة الأمريكية من وجهة نظر هذه الانظمة هي التى تملك تسعة وتسعين بالمائة من اوراق الحل لمشكلة الشرق الأوسط وهو ما يعبر عن فهم هذه النظم لطبيعة الصراع العربي الاسرائيلي ومازقها التاريخي وعجزها عن المواجهة ... اربعة اعوام لم يجر فيها اثبات عجز هذه الانظمة فحسب بدءا من الصمت على مذبحة صابرا وشاتيلا التى اعقبت خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان وحتى قصف مقر منظمة التحرير الفلسطينية بتونس بل وعلى وجه التقريب سجلت شهادة وفاتها وعدم اهليتها لقيادة شعوبنا ... وفى الذكرى الرابعة للهجوم الاسرائيلي على لبنان توقفت امام هاتين الشهادتين اللتين حصلت عليهما منذ اكثر من ثلاثة اعوام لاثنين من السينمائيين الفلسطينيين لعبا الدور الاكبر والأكثر اهمية في رصد وتسجيل وقائع المعارك والحصار في لبنان متسائلا هل اصبح ماحدث منذ اربعة اعوام تاريخا بعيدا الى هذا الحد في الوقت الذى تصبح فيه

تواريخ هزائم النظم والجيوش العربية منذ عام ١٩٤٨ وحتى الآن هى التاريخ القريب المستمر الذى يواجهنا دائما ويجرى الترويج له بكافة الصور والأشكال على المستويين السياسى والاعلامى لتأكيد العجز وعدم القدرة على المقاومة ؟ ... وكيف مرت هذه الأحداث الهامة وانمحت او كادت ان تنمحى من خريطة الصراع مع العدو الصهيونى ؟ ... واين التجربة الفعلية والتاريخية لما حدث ... تجربة وخبرة المقاومة الشعبية فى أروع الصفحات من التاريخ المعاصر للشعوب العربيــة ؟ ... لقد مزقت الخلافات المستمرة لا بين النظم الرجعية فحسب فى العالم العــربى وانما ايضــا الخلافات بين النظم التى تأخــذ اتجاها اكثر تقدما هــذه الصفحات الرائعة من نضال شعوبنا ، ولقــد تدخلت جميع الأطراف على وجه التقريب لتعديل تاريخ هذا النضال الباسل المسار الذى ترمى اليه ، واجــرى تدوينه او على الأصح تزويره بمختلف الأشكال والصور ليناسب هــذا الطرف او ذاك ، وعلى الرغم من ذلك تظل وقائع هذا القتال وخبراته وتجاربه هى الحقيقة التاريخية الوحيــدة التى كانت موجودة بصرف النظر عن اصحابها ومساراتهم المختلفة فيما بعد ، كما يظل التمزق والشتات فى صــفوف المقاومة تمزقا وشتاتا بصرف النظر عن دوافعه واهدافه ... لنعد اذن الى الحقيقة والى وقائع التاريخ القريب لنرصــد خبراته وتجاربه ، ولنأخــذ شهادات كافة الأطراف وعلى الأخص المقاتلين الذى سجلوا صفحاته الرائعة بالدم والنار والنور ...

وفى هــذا الاطار ابادر بتقــديم شهادتين لســينمائيين فلسطينيين اثنــاء الحرب ، وهى شهادات لم تجد حتى الآن من ينصت لها او يعنى بتقديمها ، وخبرات لم تجد رغم اهميتها الشديدة من يحاول الاستفادة منها ، وفى تقديرى ان هــذه المهمة تطــرح نفسها الآن بالحاح شــديد على كافة القوى الوطنية العربية ، وانه علينــا ان نحاول استخلاص خبرة ودروس هــذا القتال الباسل لقوات الثورة الفلســطينية والقوى الوطنية اللبنانية فى كافة المجالات وان نملكها لشعوبنا التى ستحتاج الى هذه الخبرات لتستخدمها فى صنع تاريخها وليس لمجرد تسجيله فحسب .

د . محمد كامل القليوبى

(١) حوار مع سمير نمر

*** سمير نمر :**

من سينمائى الثورة الفلســطينية الأوائل الذين بدأوا مع بداية السينما الفلسطينية ، اسهم بجهدهام كمصور ومخرج سينمائى فى انجاز معظم افلام مؤسسة السينما الفلسطينية ، قــدر له أن يكون السينمائى الذى يقــوم بالدور الاكبر فى تسجيل وقائع القتال فى بيروت اثناء الحصار منذ اليوم الثالث لبداية الهجوم الاسرائيلى حتى خروجه مع القامة متابعا تسجيل الوقائع والأحداث التى تلت ذلك .

*** لنبدا بالحديث عن تجربتكم منذ بداية الحرب ، كيف وصــلتم الى موقع الاحداث واخترقتم الحصار ؟ وما هى الظروف التى احاطت بهذه العملية والامكانيات التى توفرت لكم ؟ ...**

** كنا مشاركين بمهرجان طشقند السينمائى عام ١٩٨٢ وبعد عودتنا من طشقند الى موســكو فى يومى ٣ و ٤ حزيران (يونيو) من عــام ١٩٨٢ شاهدنا فى التلفزيون الســوفيتى غارات على مبنى كلية الهندســة ومبنى الجامعة العربية فاتصــلنا بمكتب منظمــة التحــرير الفلســطينية بموسكو لتوفير مقاعد لنا على الطائرة ... لى ولزميلى ابو ظرف وكان الراى ان نتجه الى دمشق وهناك نتزود بآلة تصــوير سينمائى وافلام خام لنتمكن من تصوير ما سيحدث فى الطريق حتى اذا ما وصلنا الى بيروت نقوم بالتنسيق مع المجموعة الثانية الموجودة داخلها مع معرفتنا بأن الكمية التى تملكها مؤسسة السينما الفلســطينية من الفيلم الخام لا تكفى لتسجيل حدث كبير كهذا ... وفى اليوم التالى كنا فى دمشق وعرفنا الأخبار ... كان الاسرائيليون يهاجمون جــوا وبرا وبحرا على عــدة محاور وخلال ثلاثة أيام كانوا يقاتلون على ســبعة محاور .... وحسب معلوماتنا الأولية كان هناك انزال لقوات اسرائيلية فى جبل الشوف وهو مكان ليس لنا فيه تواجد عسكرى مما سهل عملية التقدم فى اتجاه مرتفعات عين الصحة وارج ، وفى الخامسة والنصف صباحا كانت القــوات السورية تتقدم عبر ســهل البقاع وشاهدنا متطوعين عرب وقد وصلوا لتوهم الى مطار دمشــق ويحــاولون بكــافة الوسائل الالتحاق بالقوات الموجودة فى البقاع ، كنا مع مجموعة من المتطوعين القادمين من عمان ومن الكويت وقررت انا وابو ظريف ان نتوجــه الى بيروت علمــا بأن اذاعة العدو الصهيونى كانت تؤكــد على

احتلال مناطق متعددة قبل أن تصلها قواته وللأسف فان بعض الاذاعات المحلية تشارك فى عملية التضليل الاعلامى ... ووصلنا الى منطقة شتورا واكتشفنا ان الطريق مقطوع والقصف ينهال عليه وبعد نصف ساعة شاهدنا سيارة مرسيدس تحاول أن تستكشف اذا كان الطريق مفتوحا أم لا وكان بالسيارة أسرة متجهة الى بيروت وعرضنا عليها ان نصاحبها الى هناك فوصلنا الى عاليه وكان القصف مستمرا على الطريق ثم أخذنا سيارة ثانية من عاليه فى اتجاه بيروت عن طريق خالدة وكان الاشتباك أيضا حاميا فوق خالدة وكان التراشق بالمدافع شديدا وشاهدنا قوات الحركة الوطنية اللبنانية والمقاومة الفلسطينية وهى تعزز مواقعها وترد قوات العدو الصهيونى وباعتبار اننا لم نتمكن من الحصول على كاميرات من دمشق قررنا الوصول الى بيروت بسرعة وهناك نرتب معداتنا وأنفسنا ... كنا نخشى أن يسرقنا الوقت وينقطع الطريق وهذا ما حدث بالفعل بعد دخولنا بيروت مباشرة ... وفى بيروت وجدنا أن كاميرتنا الأساسية لا تعمل والكاميرا الثانية لا تعمل كما يجب . وكانت الكهرباء مقطوعة فى المنطقة التى كنا بها ففكرنا فى نقل المعدات الى منطقة أخرى بها كهرباء وتمكنا من اصلاح الكاميرتين بتركيب أجزاء من احداها فى الأخرى وقررنا أن ينتقل أحدنا الى الجبل ليغطى الأحداث هناك ويبقى الآخر فى بيروت ، وهكذا ظللت فى بيروت وانتقل زميلى الى دمشق ثم الى الجبل وأخذ معه كاميرا وبعض الأفلام الخام المتوفرة .

وفى بيروت وفى أول أيام التصوير بدأنا بالتصوير الفوتوغرافى لتغطية احتياجات الصحف ووكالات الأنباء وشكلنا مجموعتين للتصوير الفوتوغرافى لتغطية الأحداث على خطوط التماس وأربعة مجموعات فردية للطبع والتحميض وتقوم بالتبادل بالمناوبة بيننا بحيث تعمل طوال الوقت .

*** كم عدد مصورى السينما ومصورى الفوتوغرافيا الذين عملوا اثناء الحصار ؟ ...**

**** فى مؤسسة السينما الفلسطينية تم استنفار ثمانية كوادر** أساسية واستنفر مصور ومساعد للعمل بكاميرا بسيطة للفيديو (VHS)

وشارك الشباب بالمعدات المتاحة .... تجربتنا بالعمل أثناء المعارك قديمة وفى حرب لبنان بالذات ... سبق لنا وان عملنا فى ظروف كنا مقطوعين فيها عن العالم وكان أيضا طريق الجبل مقطوع وطريق البحر مقطوع والمطار مغلق فى عامى ١٩٧٥ و ١٩٧٦ ... ولقد أفادتنا هذه التجارب فى المعركة الأخيرة .... كان لابد وأن يكون الاعلام فاعلا ومؤثرا يوميا مع المعركة ..... كنا فى منطقة مطوقه والكهرباء مقطوعة عنها وهذا معناه اننا لا نستطيع تحميض وطبع الأفلام السينمائية ... بالنسبة للفوتوغرافيا أحضرناموا لدات وأدرناها بالبنزين والمازوت وقام الزملاء بتحميض الأفلام وطبعها وكانوا ينقلون المعدات داخل المناطق التى بها كهرباء .... الفوتوغرافيا تحتاج الى شحنة كهربائية قليلة أما السينما فبحاجة الى شحنة كبيرة وفى حاجة الى تشغيل المعمل ومعمل صامد لتحميض وطبع الأفلام السينمائية فى منطقة القصف أيضا ومن المحتمل قصفه فى أية لحظة وأصبح العمل به مسألة خطيرة وهذه الظروف جميعها غير فعالة فى محصلتها النهائية ... بمعنى اننا اذا صورنا وأخفينا ما صورناه أو انتظرنا وقتا آخر لكى نعرضه فهذا يعنى اننا لم نشارك فى المعركة أساسا وكنا نعرض فى البداية عن مشاركتنا بتصوير الفوتوغرافيا وتوزيعها ومع أول فرصة نوظفها ، وعن طريق صديق يعمل فى احدى وكالات الانباء ويمتلك كاميرا للفيديو استطعنا التنسيق معهم بأن نقدم لهم الخدمات مقابل استخدام أدواتهم وبالتنسيق مع الإعلام الخارجى والجهة المسئولة عن تقديم الخدمات للصحفيين الأجانب التى تتبع منظمة التحرير تمكنا من معرفة أجواء المعركة سياسيا وعسكريا بشكل جيد وتمكنا من خلال مقاتلينا من التحرك والتغطية السريعة فاستطعنا أن نغطى أحداثا كثيرة ولقد صورت جميعها على شرائط فيديو كاسيت ، واكتشفنا انه توجد لدينا امكانية نقل الصحفيين ومراسلى وكالات الأنباء الى أماكن الأحداث باعتبار ان وكالات الأنباء كانت تستخدم القمر الصناعى لنقل الأحداث وكانت كل وكالة تبث عن طريق القمر الصناعى مرتين يوميا وكانت تهتم بتسجيل الجانب العسكرى والجانب الاقتصادى والجانب السياسى والحالة المعنوية للمدنيين والأضرار التى تصيبهم مع التركيز على الأطفال والشيوخ ... وكنا نشعر بأهمية الدور الذى نقوم به لأن معظم الوكالات كانت متوخية الصدق فى نقل ما يحدث وهذا ما لمسناه بأنفسنا ... فحاولنا أن نعطيهم أيضا من جهدنا ووقتنا وحاولنا أن ننقلهم الى المواقع الساخنة حتى يستطيعوا أن يغطوا الأحداث الجارية ..... كنا نقوم بتغطية لأربعة أو خمسة موضوعات يوميا وكانت تعرض فى العالم وكان الخبر يخرج

عن طريق ثلاث محاور حتى نضمن وصوله ، وفى تقديرى أنه قد عرض أكثر من مائة وثمانين خبرا وموضوعا من أعدادنا طوال فترة الحرب والحصار .... هذا على صعيد الفيديو أما السينما فلقد كانت هناك مجموعات أخرى لبنانية وأذكر منهم بالذات جان شمعون ... كان لديه حوالى ثلاثين علبة من الفيلم الخام من مقاس ١٦ مم وكان قد حصل عليها لتصوير فيلم عن انطوان سعاده وعندما اندلعت الحرب وجد أنه من الأفضل والأهم أن يقوم بتغطية أحداثها ووقائعها وانضم الى زميلة تعمل بالتصوير السينمائى وكان لديها كاميرا سينمائية وقاما بتدبير الكهرباء والمولد والمساعدين وصورنا سويا عدة مرات وساعدتهم فى تسجيل الصوت وفى اعتقادى انهم صوروا مادة لا بأس بها ....

قبل انتهاء الحرب بفترة قليلة حضرت جو سلين صعب من باريس ومعها كمية من الفيلم الخام وقمنا بتدبير كاميرا سينمائية لها وبدأت فى تغطية الأحداث مع مصور لبنانى حتى خروج الدفعات الأخيرة من مقاتلى الثورة الفلسطينية .... وعلى الرغم من صعوبة الظروف التى أحاطت بنا وبعملنا الا أننا كنا نشعر بأن جهدنا كان فعالا ومؤثرا فما كنا نصوره فى الصباح كان يعرض فى مساء نفس اليوم وما كنا نصورة فى المساء كان يعرض فى صباح اليوم التالى فى جميع أنحاء العالم ...

*** من هم السينمائيين الفلسطينيين والعرب الذين شاركوا بشكل رئيسى فى تغطية الحصار الاسرائيلى ومعارك المقاومة فى فترة الحرب ؟ ...**

** عندما كنا فى طشقند كان من المفروض أن يحضر وفد رسمى من أربعة أو خمسة أشخاص ولكن الوفد تأخر فاختار عدد من أعضاء الوفود العربية ووفد معهد السينما الاتحادى بموسكو بالتحديد فى أن يقدموا أنفسهم فى المهرجان باعتبارهم أعضاء بالوفد الفلسطينى ....

ولقد كانوا فعالين للغاية وأبرزوا الوجود الفلسطينى فى المهرجان وارتدى معظمهم الخطات الفلسطينية وكانوا يجلسون الى طاولة وفد المنظمة ولقد وصل عدد السينمائيين العرب الذين حضروا كأعضاء فى وفود مختلفة واختاروا أن يمثلوا الوفد الفلسطينى الذى تأخر عن الحضور الى ثلاثة عشر شخصا من السينمائيين العرب .... ومع بداية الحرب أثير السؤال التالى .... هل ينزل الجميع الى لبنان ؟ وكنا نتساءل وماذا سيفعلون ؟ ... اننا جميعا نعرف امكانياتنا القليلة المتواضعة فى مجال السينما ويمكن بالكاد أن تعمل مجموعتى عمل بالمعدات المتوفرة لدينا .... ولقد تحكنا أبو ظريف وأنا من المغادرة بسرعة لأن منظمة التحرير الفلسطينية ساعدتنا على الحصول على أماكن بالطائرات

اما المجموعة الثانية التى كان عليها أن تحصل على كاميرا سينمائيـــة وفيلم خام من معهد السينما بموسكو ثم تلحق بنا فى سوريا فلقد تمكنت من ذلك بعد عشرة أيام فوصلت بعد ضرب الحصار على بيروت فبقت فى سوريا وقامت بتغطية جزء من نشاط المقاومة الفلســطينية والحركة الوطنية اللبنانية ووصول المتطوعين العرب والأجانب ....

*** هل كان هنـــاك تنسيقا بين الســـينمائيين الفلســـطينيين والعرب الموجودين فى أماكن مختلفة فى لبنان وسوريا ؟ ...**

** بالنسبة للشباب الذين كانوا فى موسكو كان هناك تنسيق ، الذين كانوا فى بيروت كانت مهمتهم أن يغطوا الأحداث فى بيروت وفى مناطق الاشتباك فلم تكن هـــذه الحرب مجرد حرب عادية على جبهة واحـــدة أو حتى جبهتين ولكنها كانت على جبهات متعددة مما أدى الى أن تتوزع كوادرنا السينمائية على عدة أماكن وخاصة عندما أصبح من الصـــعوبة بمكان تغطية الأحداث عن طريق الساحل فاتجهوا الى طريق الجبل ، يذهبون خلاله ويقومون بتغطية الأحداث ثم يعودون ليلا ومعظم هـــؤلاء كانوا من مجموعات التصوير الفوتوغرافى والفيديو ..

*** سمير ... اننى آسف اذ اجدنى مضطرا لاعادة سؤال ارجـــو أن اتلقى عنه اجابة محددة وهو من هم السينمائيين العرب الذين شاركوا فى تغطية الأحداث بالاضافة الى جان شمعون وجو سلين صعب ؟ ...**

** هناك ايضاً مى المصرى ... كانت تعمـل بالمونتاج وقـامت بتسجيل الصـــوت وفى فترة الحصار وصـــلت مجموعتين من مصر ... الاولى من اتحاد النقابات الفنية والثانية فنانين متطوعين حضروا للمشاركة معنا وتقديم الجهـــد المطلوب وكان من بينهم مخرج وكاتب ســـيناريو وممثلة ... اشكال التضامن وتقديم الخبرة والجهد كان أكثر مما نتوقع ولم تكن لدينا خطط لاستيعاب هؤلاء القادمين .... لقد تعلمنا من الحروب المـــاضية كيف تكسر الحصار الاعلامى وكيف نتعامل مع الحدث يوما بيوم أما هذه الحرب فلقد علمتنا انه عندما يأتينا متطوعين وطاقة كبيرة فكيف يمكننا ان نستفيد من ذلك مستقبلا ... السينما بالاضافة الى كونها عملا جماعيا فانها تحتاج أيضاً الى معدات واذا لم تكن هناك معـــدات فان السينمائى يصبح مشلولا وخصوصا فى ظروف كتلك التى مررنا بها فى لبنان فلقد كانت ظروفنا شاقة فبدون الكهرباء لا تستطيع أن تفعل أى شىء فى السينما ولهذا كان لابد أن نعرف أين يوجد تيار كهربائى وأين يوجد

موتور يعمل في الليل حتى نشحن وكيف نستطيع ان نصور وان نحمض كما ان عملية اخراج الافــلام يوما بيوم وايصالها للتلفزة كانت عمليــة في غاية الدقــة والتعقيد ومحفوفة بالمخاطر ففي الأيام الأولى كنا ننقلها بسيارة وبعــد ذلك أصــبحنا ننقلها بدراجة بخارية يمر عبر الحواجز والمتاريس وبعد ذلك اصبحنا ننقلها عن طريق الاشخاص العابرين ثم عن طريق الزوارق البحرية .... لقــد اخذت عملية اخراج الاخبــار وابصالها للتلفزة كل الاشكال الممكنة ...

*** كيف كانت علاقة المقــاتلين بالسينمائيين اثناء الحصار ؟**

**** اعتــاد المقــاتلون على وجــود وفــود سينمائية بين حين وآخر** من مختلف انحــاء العالم واعتقد أن تعايش المقــــاتل مــع الكاميرا السينمائية ومع اعلامه وفيلمه المعبر عن موقفه الســياسي قد جعله يعرف أن الكاميرا حتى لو كانت محايدة وليســت متضامنة معه ستنقل الواقـــع الذى لا يستطيع احد ان يغيره مهما حــاول التلاعب بما يتم تصويره ولذلك فانه يعرف أن اية عمليــة تصـــوير سوف تخــــدمه اعلاميا وحتى المدنيين نساء وشيوخا واطفالا قد تعودوا التصـــوير وتعبيره عن الحقيقة على الرغم من أن الحقيقة لم تصور بكاملها حتى الآن ولذلك فان النـــاس كانت تساعد المصــورين لمعرفتهم المسبقة بأهمية الفيلم السينمائى والتليفزيونى واهمية الاخبـــار الصــحفية حتى يقف العــالم على حقيقة ما يحــدث في لبنان ومع أن هذه الحرب ليست الحرب الأولى التى تشنها اسرائيل الا أن هذه الحــرب قــد اكــدت على أنهــا مؤسســة فاشية لا تعير انتباها لأى معيــار اخلاقى أو دولى ... لقد كان الناس بأنفسهم يطالبون بنقل الحقيقة لأنهم يعرفون اسرائيل تضلل العـــالم اعلاميا وتقــدم صورة اليهودى المسكين المشرد الــذى لا ملجــأ له والذى يرغب في العيش بسلام في المنطقة .

*** هل كانت هنــــاك وحــــدات من المقــاتلين تقــوم بحمــــاية السينمائيين اثنــاء الحــرب ؟**

في الحقيقة يمكن اعتبار بيروت الوطنية (بيروت الغربيــة) **ســاحة قتـــال بأكملها وفى نفس الوقت فهى ســـاحة قتــال رقعتهــا الجغرافية محــدودة ومعرضة للقصف من الجو والبر والبحــر ولذلك ففى أى مكان توجــد فيه فانت المسؤول عن حماية نفسك ولكن المقاتلين على خطـــوط التماس في المطـــار وفى خــالده وفى الحايش يعتبرون

أنفسهم مسئولين عن حماية المواطنين ومن بينهم السينمائيين بالطبع... لقد كانت اسرائيل تصدر بيانات عسكرية بتقدمهم خمسة أمتار وعبور شارع فى بعض الأحيان وكانت هذه البيانات كاذبة وكان المقاتلين لا يقدمون لنا الحماية فحسب وانما أيضا الخطط والارشادات اللازمة من أجل تأمين سلامتنا لانهم كانوا يعرفون أن خروج الخبر هو خروج الحقيقة....

*** ما هى تصوراتك لآفاق السينما الفلسطينية بعد الانسحاب من بيروت ؟**

** فى اعتقادى أن السينما الفلسطينية غير موجودة ولكن يوجد ما يمكن تسميته بالفيلم التسجيلى الفلسطينى فى اطار منظمة التحرير وعندما نتحدث عن السينما الفلسطينية فيجب أن تكون كل الأنواع السينمائية موظفة فى المعركة ولكننا كنا مقصرين ومتخلفين حتى عن عطاء شعبنا بحكم عوامل كثيرة .... نقص فى المعدات ... نقص فى الكادر وظروف الحرب .... عمر الثورة الآن ثمانية عشر عاما خضنا خلالها ستة حروب ولم يتوقف العمل العسكرى يوما واحدا خلال الثمانية عشر عاما وكان على الكاميرا أن تستطيع وتشارك فى العمل العسكرى وكان عليها أن تصور وتغطى اعلاميا بصورة مستمرة ... يمكننا أن نعد عشرة آلاف جندى فى ثلاثة أشهر ويمكن اعدادهم كمقاتلين بالأسلحة الخفيفة وسلاح المدفعية والمدرعات فى تسعة أشهر وفى خمسة أعوام يمكن اعداد طبيب اما اعداد سينمائى قادر على أن يصنع فيلما .... سينمائى شامل يمكنه أن يصور الفيلم ويخرجه ويقوم بمونتاجه فهذا أمر شاق وصعب للغاية وبالاضافة الى نقص الكادر السينمائى فلقد فقدت مؤسسة السينما الفلسطينية عددا من خيرة كوادرها استشهدوا على جبهات القتال بالاضافة الى اصابة عدد كبير منهم بجراح ... لقد كانت حربا متصلة وعطاء متصل .... لم نستطع القيام بكل المهام المنوطة بنا ونعانى من نقص واضح فى الكادر السينمائى الذى يمكن أن يعمل فى الظروف القاسية التى تعمل خلالها ولا ننسى أيضا الظروف المادية القاسية التى لا تسمح لنا بالحركة أكثر .... من الصحيح القول باننا قد تلقينا مساعدات من هنا وهناك ولكنها مساعدات فى اطار الفيلم التسجيلى ... اننا نريد أن نوظف جميع الأشكال السينمائية للتعبير عن قضيتنا ... لقد قطعنا شوطا فى اعداد كادر سينمائى جديد ولم نبخل بجهد أو عرق أو دم ولم تبخل منظمة التحرير

بالمال وانه لأمر ذو دلالة أن جميع كوادرنا ودوراتنا سواء أكانت فى بلدان عربية أو أوربية فى ألمانيا الديمقراطية وفى الاتحاد السوفييتى ويوغسلافيا وانجلترا وفرنسا يستنفرون وقت الحاجة ويحضرون فورا لميدان المعركة ... وفى اعتقادى أننا لم نتمكن حتى الآن من تكوين مؤسسة سينمائية على المستويين العلمى والمادى ... لقد كنا كجيش احتياطى يحتشد حتى يتمكن من انجاز عمل بصورة سريعة ونتوزع أحيانا لأن رقعة القتال ورقعة العمل كبيرة ولسنوات طويلة كنا نقدم خدمات لمجموعات سينمائية أخرى ... ولقد عملنا مع هذه المجموعات التى حضرت من بلدان مختلفة غربية كانت أو شرقية ... وفى جميع أفلامهم سنجد أن كادر أو اثنين من السينما الفلسطينية قد شاركوا مع هذه المجموعات وقدمنا لهم تسهيلات كثيرة ولقد استغرق ذلك الكثير من جهدنا بالاضافة الى عملنا بانتاج الأفلام وعرضها والمشاركة فى مهرجانات السينما بامكانيات مادية محدودة ...

*** كم ساعة صورتم لحصار بيروت والمعارك ؟**

** صورنا فى حدود واحد وأربعين ساعة وعرض مائة وثلاثة وثمانون موضوعا خلال شبكات التلفزه ولقد قام قسم الفيديو بتغطية عدد من الجوانب وان كانت تغطية محدودة ويرجع ذلك الى أن المعدات المستخدمة كانت دون المستوى المطلوب ولكن هذه التغطية ساهمت بنصيب فى الأرشيف المتوفر لدى منظمة التحرير وهو أرشيف صالح للاستعمال والتوظيف فى حدود أربعين ساعة من الأفلام السينمائية ، ومن أهداف المنظمة المعلنة أن تقدم أرشيفها لكل السينمائيين الراغبين فى الاستفادة منه سواء أكانوا عربا أم أجانب وهو ما قمنا به دائما من قبل ولقد قدم هذا الأرشيف لجهات سينمائية متعددة من بينها مجموعة سينمائية فى مصر أخذت على عاتقها مهمة صنع افلام عن القضية الفلسطينية ... توجد لدينا مادة غنية عن الحرب فتعالوا نعمل سويا مستفيدين من المادة المتوفرة لا عما حدث فحسب وانما أيضا عن المستقبل مستفيدين من الدروس الماضية ■

*** هل تريد أن توجه كلمة للسينمائيين العرب ؟**

** أريد أن أقول فى الحقيقة أن السينمائيين العرب لم

يقوموا بعد بدورهم في صنع الفيلم العربي المشرف هذا أولا وثانيا فان السينمائيين العرب لم يقدموا شيئا بعد لأهم قضية قومية متفق عليها وهي القضية الفلسطينية .... قدمت أفلام عن القضية الفلسطينية كان الغرض من بعضها تجاريا بحتا والبعض الآخر محاولات مقيرة متعثرة بحاجة الى الدعم والمزيد من الجهد ولم يكن بامكاننا أن نوفر لها امكانيات أفضل ، انني أقول انه قد حان الوقت بالنسبة لنا نحن السينمائيين العرب لأن نفكر كيف نوحد جهودنا وكيف نستطيع أن نضع خططا وبرامجا كي نستفيد من طاقاتنا وخبراتنا وأن نتبادلها لنستطيع استخدام الفيلم السينمائي وتوظيفه من أجل قضايانا ، لسنا قاصرين .. افلامنا تعرض في أماكن كثيرة من العالم وهي جيدة من الناحية التقنية ولكن ما يعنينا أساسا أن تكون على مستوى المعركة ، علينا أن نطور أنفسنا ونتطور أيضا بالعمل مع الآخرين خلال ممارسة العمل السينمائي المشترك ، ولكن في الحقيقة فان السينمائي العربي لم يشارك حتى الآن في خدمة القضية الفلسطينية بشكل منظم أو مخطط ... خدمة القضية الفلسطينية ليست فقط في أن نصنع افلاما عن فلسطين ولكن أن نصنع افلاما جيدة عن مشاكل الحياة في مجتمعاتنا العربية التي تعاني آلاف المشاكل لأن معركتنا مع العدو الصهيوني ليست معركة عسكرية فحسب ولكنها أيضا صراع حضاري بيننا وبينهم .... ان الآلة العسكرية لديهم متفوقة الآن فقط ولكن سيأتي اليوم الذي يختفي فيه هذا التفوق الى الأبد وكذلك فان تأثيرهم في الاعلام بحكم تواجدهم في بلدان كثيرة وتأثيرهم المادي وسيطرتهم على البنوك وتمويلهم لصحف كثيرة ووكالات أنباء وشبكات تلفزة وشركات سينمائية يمكنهم من أن يوظفوا هذه الامكانيات لحسابهم وكذلك أيضا ادراكهم لأهمية الفيلم ودوره فالعمل السينمائي بالاضافة الى كونه عمل دعائي فهو عمل تجاري مربح ... أما الآن فأخبرني من يمكنه أن يمول فيلما عربيا جيدا ؟... لا تحكي عن فلسطين ولكي أحكي عن مشاكلنا في مجتمعاتنا العربية .... واذا وجد من يمول هذا الفيلم فمن يعرضه ؟ واذا عرض هذا الفيلم فمن يشاهده ؟... انني أعتقد انه توجد في مصر صناعة سينمائية وكادر سينمائي عليه أن يشاركنا في كسر الحصار الاعلامي المضروب حول قضيتنا وفي اعتقادي أيضا انه توجد بدايات سينما جيدة في الجزائر قادرة على المشاركة وأعتقد أن أمتنا ليست عاقر وكما قلت فانه يوجد كادر سينمائي جيد ولكنه غير موظف ... انني لست متشائما رغم ذلك .... لقد شكوت لك بعض همومي ... اننا جزء من ماضي

وحاضر ومستقبل امتنا فى ادارة الصراع مع العدو الصهيونى ليس على الصعيد العسكرى ولكن على الصعيد الاعلامى ويمكننا ان ننجز هذه المهمة الملقاة على عاتقنا .. آن الأوان كى نعمل الكثر واكثر والكثر ...

(٢) حوار مع توفيق موسى (ابو ظريف)

*** توفيق موسى (ابو ظريف) :**

من المقاتلين الذين بداوا مع انطلاقة الثورة الفلسطينية، عمل لفترة من الوقت كمقاتل فى صفوف المقاومة الفلسطينية ومكـدب لقواتها ثم استبدل السلاح بالكاميرا السينمائية او على الأصح حمل الاثنين معـا ليصوبهما الى صـدر عدوه ، اسهم هو الآخـر كمصور سينمائى فى انجـاز معظم افلام مؤسسة السينما الفلسطينية ، قدر له ان يكون السـينمائى الذى يقـوم بالدور الاكبر فى تسـجيل وقائع القتـال فى الجنـوب اللبنانى والبقاع اثنـاء الحرب منذ اليـوم الثالث لبدايتها وفيما بعد خـروج المقـاومة من بيروت حيث ظل فى موقعـه يواصل تسجيل الأحداث والوقائع التـالية .

*** حدثنى عن تجربتك كسينمائى وكمقاتل وعن الظروف التى احاطت بعملكـم اثنـاء الحـرب .**

** لنبدأ بالتجـربة القتالية فالحقيقة اننا مقاتلين قبـل ان نكون سينمائيين فى الثورة الفلسطينية ، لكن لا فرق بين مقـاتل بالسلاح ومقاتل بالكاميرا ، السـينما الى جوار السلاح فى الصـفوف الأمامية للمقـاومة وهى تعطى الوجـه الحقيقى لما يحـدث على السـاحة الفلسطينية وفى ميادين القتال ... ولادراك القيادة الفلسطينية لأهمية الدور الاعلامى الذى يمكن للصورة أن تلعبه قامت بتشـكيل فريـق من المقـاتلين يقـوم بتصوير الأحـداث اثنـاء المعارك واستخدام هذه الصور الفوتوغرافية فى اطار الاعـلام الواسـع عن القضـية الفلسطينية فى جميع انحـاء العـالم ... كانت هذه هى البـداية ثـم اتسـعت طموحاتنـا كمصورين لان ننقل الاحـداث بالصـورة المتحركـة بدلا من الصورة الثابتة وذلك للانطباع القـوى الذى تقدمه الصورة المتحركة ولتمكنها من تقـديم معرفة أوسع وادراكا أعمق بالقضية التى نناضل من أجلهـا لدى جمهور المشاهدين ... بدأنا بعمليـة التسـجيل السينمائى لفترة لا تقل عن عامين وتمكنا من جمع وثائق كثيرة للعمليات

العسكرية ثم بدانا فى صنع الأفـلام وقدمنا حتى الآن أكثر من أربعين فيلمـا وثائقيا عن الثورة الفلسطينية هذا هـو الوضع الذى سبق الحرب الأخيرة ٠٠٠ أما عن تجربتنا أثنـاء الحـرب فهى تجـربة صـعبة دون شك ومهمة المقـاتل الذى يحمـل الكاميرا السينمائية أصـعب بكثير من مهمة المقـاتل الذى يحمل السلاح ، فبالسلاح تنحصر مهمـة المقـاتل فى التصويب واصابة الهـدف مع معـرفة تأثير السلاح الذى يحمله سواء أكان مدفعـا أم بنـدقية ومداه أما المصور السينمائى فعليه أن يكون شـاهدا على ما يحـدث وعليـه أن يكون فى قلب النيران وخـارج المخـابىء والحصـون فى الأغلب ، هـذه التجـربة السينمائية للمقاتل الفلسطينى وللمقاتل فى أية ثورة فى العـالم ... تجربة قاسية للغـاية ... لنأخذ الحرب اللبنانية فى عام ١٩٧٦ ... لقـد استشهد زميلنا المناضل هانى جوهرية وهـو يحمل الـكاميرا ويصور بهـا ولا يعرف مدى القذائف ولا كيفية تساقطها أو اطلاقهـا من المدفعية ٠٠٠ وأثناء التصوير اذ بقـذيفة مباشرة تصيبه ويفقد حياته لانه لا يعـرف اتجـاه الرماية للأسلحة ... لو كان مقاتلا لعرف بالتالى المكان المحتمل لسقوط القذيفة ولأمكنه تلافيها ... لكن المصور فى المعـركة لا يستطيع أن يحدد لأن كل ذهنه وعقله يتـابع المشهد الذى يقوم بتصويره ٠٠٠ وفى حرب عام ١٩٧٨ التى بدأت فى ١٥ مارس (آذار) واطلق عليهـا آنذاك الحـرب الخامسة ... كنا خمس مصورين وكنا موزعين على كافة جبهـات القتـال وكل منا يعرف موقعه بالنسـبة للتصوير وكان الزميلين مطيع ابراهيم وعمر المختـار متواجدان فى منطقة بنت جبيل التى أحكم الاسرائيليون تطويقهـا ولـم يتمكنا من مغـادرة المنطقة بالسـيارة فحـاولا الخروج منها سيرا على الاقـدام ولكنهما فوجئا باطلاق الرصاص عليهما ... كانا يحملان كاميرا ولا يحملان سلاحا ... لو كان لديهما سلاحا لتمكنا من المقـاومة ٠٠ ولكن لأنهما يحملان كاميرا استطاعا أن يسـجلا لحظـات اطلاق النـار عليهما وجرحا والقى القبض عليهما وبعد أن تحقـق الاسرائيليـون من هويتهما قاموا بقتلهما والحصول علـى الوثائـق السينمائية التى كانت معهما ٠٠٠ لن أنسى هذا الحدث ٠٠٠ لقـد حـدث امامى على مسافة امتار قليلة وانا أيضا اعزل من السلاح وليس لـدى سوى كاميرا وأفلام ٠٠٠ استطعت أن أصور ما حـدث ولكننى فقدت ما صورته على اثر اصابتى بعـدها بأربعة ساعات ٠٠٠ فى كثير من الاحيان حوصرنا وأحيـانا قطعت الخطوط وأصبح العـدو الصهيونى خلفنا أى أصبحنا نحن فى المنطقة الواقعـة تحت سيطرته وكنا نتسلل فى الليل ونعود الى المناطق التى تسيطر عليها قواتنا ٠٠٠ لسنا أول من

خاض هذه التجـــارب فهناك من خاضوها من قبل فى الاتحـــاد السوفيتى وفيتنام وكوبا وفى الجزائر أيضا كان هنـــاك مصورين أثنـــاء حرب التحـــرير .

بالنسبة لتجربتنا فى الثورة الفلسطينية فهى تجـــربة صـــعبة وشـــاقة للغـــاية وفى حرب ١٩٨٢ فى بيروت عانينا كثيرا من نقص المعدات والفيلم الخـــام بالاضافة الى كافة الصعوبات الأخرى ... عنـــدما بدأت الحرب كنت أنا وزميلى ســـمير نمر فى الاتحـــاد الســـوفيتى فى دورة تدريبية بمعهد السينما الاتحادى فى موسكو وعندما ســـمعنا بالحرب توجهنا فورا الى بيروت ووصلنا يوم ٦ يونية (حزيران) الى بيروت وبدأنا نبحث عن كاميرات ... كان الوضع بالغ الارتباك أثنـــاء الحرب والتوقعات أنهـــا حرب قوية وشاملة ، اذن ما العمل ؟ ... على كل أن يؤدى دوره ... لقـــد حضرنا كى نصـــور الأحـــداث والحرب ... ولم نفكر كثيرا فى موضوع الهجـــوم ... كان تفكيرنا كسينمائيين هو أن نسجل هذا الحدث سواء أكان لصـــالحنا أم ضـــدنا ... وبالفعل فلقـــد استطعنا تدبير كاميرا من بين مجموعة كاميرات لأن معظم كاميراتنا السينمائية كانت معطلة ... وأخذ سمير نمر اتجـــاه وأخذت أنا اتجاها آخر ... سمير ظل موجـــودا داخل بيروت وتوجهت أنا الى الجنـــوب لمعرفتى للمنطقة بصورة جيدة وأخـــذت الـــكاميرا معى فى الســـيارة ورحلت ... وفى منطقة خـــالدة فوجئت بالاشـــتباك أمامى ... قصف طيران ومدفعية وقوات برية وبحرية فصورت معركة خالده وبقيت هنـــاك محاصرا لمدة ثلاثة أيام صورت خلالهـــا كـــل العمليـــات العسكرية التى حدثت هنـــاك وبعد ثلاثة أيـــام قامت القوات الاسرائيلية باختراق المنطقة وسيطرت على الموقف فأخـــذت الســـيارة مع مراسل أجنبى وخرجنا وعند الحاجز الاسرائيلى سألنى الاسرائيليون من أين أنا باللغـــة العربية فرددت عليهم بعربية مكسرة بأننى لا أفهم العربية واننى مصور أخبـــار أجنبى فسألونى الى أين اتجـــه فأخبرتهم بأننى أتجـــه الى بيروت فردوا على بأننى ســـأموت هناك فأجبتهم بأنها ليست مشكلة لأننى مصور وأصور معركة فطلبـــوا منى تصويرهم وقمت بذلك ... نجوت رغم اننى كنت فى موقف حرج للغـــاية وليس معى بطاقة هوية ... اجتزت الحاجز وتوجهت الى بيروت وسلمت ما صورته وحصلت على أفلام خـــام جديدة وتوجهت الى منطقة الجبل لتغطية الأحداث هنـــاك حتى لا نتجمع كلنا داخل بيروت فالجبهة واســـعة ويوجد قتال عنيف هناك .

* كم سينمائى فلسطينى كان فى بيروت وكم كان فى الجبل ؟ ...

** كنت انا وسمير نمر فقط فى المنطقة ومعنا مصور فيديو وهو جمال نصار ولكن مشكلته انه كان وحده واى شىء يشاهده أمامه يصوره دون أن يركز على الحدث ولم تواجهه مشكلة الخام التى واجهتنا بحكم أنه يستخدم الفيديو كاسيت الذى كانت شرائطه متوفرة بكثرة داخل بيروت ... وصلت الى منطقة الجبل وكانت الحرب مشتعلة فى عنفوانها وبدأت التصوير وأثناء التصوير قصفت سيارتنا مرتين فقررنا أن نستأنف على أقدامنا فتركنا السيارة وحملنا الكاميرا والأفلام وبدأت اصور نشاط المقاتلين فى الجبل والقصف الاسرائيلى ينهمر علينا ... لقد عرض ما صورناه فى شبكات التلفزة فى جميع أنحاء العالم ولقد تمكنا من توصيل ما صورناه الى جميع أنحاء العمل وساعدنا أصدقاء ومعارف على انجاز هذه المهمة ... لقد تمكنا عن طريق الاخبار والوقائع التى صورناها من أن نثبت للعالم ان هناك معركة قوية جدا وشرسة جدا وأن المقصود بهذه المعركة ليس فقط الثورة الفلسطينية وانما الوطن العربى بأسره ... لقد دامت هذه التجربة سبعة وثمانين يوما استطعنا خلالها وبمعداتنا البدائية أن نسجل حوالى ثمانين ساعة من وقائع القتال ... رغم عدد من المرارات التى شعرنا بها والمعاناة الشديدة التى عانيناها من نقص المعدات والأفلام الخام أثناء الحرب على الأقل فيما يخصنا كسينمائيين ولن أتحدث عما يخصنا كمقاتلين وكشعب عربى يخوض معركة شرسة للدفاع عن الوطن العربى بأسره الا اننا منشغلين تماما بتسجيل ما يحدث ... طلبنا من عدة مناطق أن يزودونا بالفيلم الخام وللأسف الشديد لم يلب أحد طلبنا ... حتى أصدقاءنا أو من يفترض فيهم أنهم أصدقاء لنا لم يلبوا طلباتنا المتواضعة ببضعة معدات سينمائية وأفلام خام ...

* هل طالبتم المؤسسات السينمائية العربية باحتياجاتكم ؟ ...

** نعم طالبناهم ولكن لا حياة لمن تنادى ... لقد كان هذا من واجبهم ولكنهم تخلوا عنه ...

* ما هى المؤسسات السينمائية العربية التى طلبتم منها المساعدة؟..

** جميع المؤسسات ...

* اخبرنى بالتحديد ...

جميع المؤسسات السينمائية العربية بالتحديد ... لنعد لموضوعنا ... لقد كنا نفتقد بطاريات الكاميرات ايضا لأنه لا توجد كهرباء لشحنها وكان علينا أن ندير موتور كهربائى لشحنها وكذلك لا يوجد معمل لتحميض وطبع الأفلام أو على الأصح كان موجودا ومتعطلا بسبب انقطاع الكهرباء لذلك لجأنا اخيرا الى استخدام الفيديو لأنه أسرع فى الحصول على نتائج وبالتالى يمكننا من نقل الحدث بصورة سريعة وبدأ سمير نمر يستخدم الفيديو وأنا استخدم كاميرا من مقاس ١٦ مم واستطعنا أن نوفق بين الفيديو والسينما وحولنا شرائط الفيديو الى أفلام من مقاس ١٦ مم وهكذا تمكنا من انجاز فيلم عن الحرب ... اذا شاهدتم ما صورناه ستفهمون ما حدث بالداخل فتأثير ما صورناه كان قويا جدا ... هذا شىء والشىء الآخر ما هو مصير السينما الفلسطينية بعد الحرب ؟ ... دعنى اقول ان مصير السينما الفلسطينية هو من مصير الثورة الفلسطينية ... مقترن بها ... طالما بقت الثورة الفلسطينية بقت السينما الفلسطينية... دعنا نتحدث عما سنفعل بعد الحرب ... فى الحقيقة فاننا نواجه مجموعة من الصعوبات ... الصعوبة الأولى أنه ليس لدينا مكان نستقر به وهذا هام جدا لصانع الفيلم فلابد أن يوجد لديه مقر كى ينطلق منه ونحن مازلنا نبحث عن مقر لنا ... من سيقبل أن نصنع أفلاما عنده ... وهل سيسمح لنا بذلك أم لا ... ليس لدينا أجوبة على هذه الأسئلة حتى الآن ... دعنى اتطرق لقضية السينمائيين العرب ... هل تمكنوا من حل هذه المشكلة التى وقعنا فيها ؟ ... نحن لا نطلب منهم حلا لمشكلتنا ولكن هل استطاع السينمائيون العرب أن يقدموا بديلا للأفلام التى نصنعها ؟ ... اننى اطرح هذا السؤال .... ان هذه المعركة ليست معركة الفلسطينيين وحدهم وهذه المهمة لا تقع على عاتقهم فقط وليست منفصلة عن عمل السينمائيين العرب ونتمنى أن يشاركونا فى صنع افلام عن القضية الفلسطينية والسينما الفلسطينية تفتح ابوابها لجميع السينمائين العرب ... ولكن ماذا قدم السينمائيون العرب عن حرب بيروت بالذات ؟ ... فى مهرجان ليبزج الأخير قدمت الدول الاشتراكية خمسة أو ستة افلام عن الحرب فى لبنان وأمريكا نفسها قدمت فيلما عن الحرب فى لبنان ونحن كمؤسسة سينما فلسطينية استطعنا أن نقدم فيلما واحدا فى حدود امكانياتنا القليلة ولكن ماذا قدم السينمائيون العرب ؟ ... ماذا قدموا أو سيقدمون عن القضية الفلسطينية واللبنانية ؟... لا شىء حتى الآن ... ولن يقدموا شيئا حسبما أتوقع عن هذه الحرب

التى تخص الأمة العربية كلهـــا .... هل السينمائيين العرب ملتزمين بالتزام دولهـم تجـاه القضـية الفلسطينية أم بعيـدين عن التـــزام حكوماتهم .... هذا شىء فيه مفارقة ...

*** النظم العربية مواقفها من القضية الفلسطينية متراوحة وتخضـــع لحسابات واهداف معلنة وغير معلنة ولتكتيكات مختلفة وهـــو أمر يختلف بالقطع عن موقف الســينمائى العربى الملتزم بأهــــداف شعبه وبتطلعاته وآماله والملتزم بمقــاومة العــدو الصــهيونى بصرف النظر عن موقف حكومته بل وفى مواجهتها اذا اقتضى الأمر...**

** لكن واقعيين .... أنت سينمائى ولقد التقينا عقب قيــام الحرب وقبل سفرى مباشرة وعرضت أن تقــوم بكل ما تستطيعه فى هذه الحـــرب ...

*** نعم هذا حدث بالفعل ولقـــد ابلغت طلبى بالتطوع لمنظمة التحـــرير كمقــاتل اذا لـم تكن امكانياتكم السينمائية تسمح باستيعابى ولقد فعل الكثيرون ذلك وانتظرنا ان يتـــاح لنـــا المشاركة والححنا فى ذلك دون أن نتلقى اجـــــابة واضـــحة .**

** اذن فواجبـك الوطنى هو الذى دفعك الى ذلك فمن يموتـــون ليسوا اخوتكم فحسب ولكن ما يحـــدث خطر علينا جميعا ... الشعب المصرى بأكمله رفض كامب ديفيـــد ورفض الســـــفارة الاسرائيليـــة وانتفض فى مواجهـــة مشــاركة فلســطين فى معــرض الكتــــاب الـــدولى بالقاهرة لقد وصلتنى الصـــور الفوتوغرافية لمعرض الكتاب وشاهدت فيها الجندى الذى كان يقـــوم بحراسة الجناح الاسرائيلى وهو يضع العــلم الفلســطينى على صــدره وهكــذا تحــول المعــرض الى معـــرض فلسطينى والى مظاهرة فلسطينية ... هذا هو الانسان الذى اعتز به ... انه ليس مصريا فحسب ولكنه أيضا فلسطينى فى نفس الوقت مثله مثلى تمـــاما ... واجبه الوطنى يملى عليـــه النضـــال رغم انـــه لـــم يتـــح له أن يحمـل البنــدقية ويقــاتل ولكنـــه حمل علم فلسطين وهذا ما استطاع أن يقدمه ... وأكثر من مظاهرة قامت واستطاعوا أن يعلنوا موقفهم من خلالهـــا .....

*** أبو ظريف .. ما هو المطلوب من السينمائيين العـــرب من وجهـــة نظرك بالنسبة للقضية الفلسطينية وما هى المهام المطروحة عليهم ؟**

** فى رأيى أن المطلوب من السينمائيين العرب أن يكثفوا جهودهم السينمائية وأن يضعوا امكانياتهم تحت تصرف السينمائيين الفلسطينيين ... اذا كانت الظروف لا تتيح لهم العمل فليتيحوا لنا على الأقل الامكانية كى نعمل ويساعدونا ... فلنتحرك على هذا الأساس.؟ أعتقد ان هذا واجبهم وللأسف الشديد فان هناك اتحادا للتسجيليين العرب من كافة أنحاء الوطن العربى لم يصنع شيئا عن القضية الفلسطينية ... ماذا قدم التسجيليون العرب ؟ ... هل اشتروا وثائقا سينمائية من الخارج حتى يستطيعوا أن يصنعوا فيلما واحدا ؟... اننى أدعوهم جميعا أن يلتفتوا الى مهامهم الأساسية تجاه قضيتنا المحورية ... القضية الفلسطينية وأن يكون هناك عمل شعبى بينهم فى وحدة واحدة .. علينا أن نتكاتف فيها لنضع أفلامنا ... اسرائيل تستخدم السينما استخداما واسعا ومازالت تمطرنا بأفلام عن اضطهاد النازى لليهود حتى الآن ... لقد حدثت مجازر صابرا وشاتيلا ... مجزرة مروعة ومخيفة فماذا فعل السينمائيون العرب عن هذه المذبحة على سبيل المثال ؟! ... لقد صنع سينمائيون من اليابان فيلما عنها وعرضوا هذا الفيلم على التلفزيونات العربية وللأسف الشديد فان معظم التلفزيونات العربية لم تشتر هذا الفيلم ... قد اشترت مؤسسة السينما الفلسطينية نسختين من هذا الفيلم تشجيعا لهم مع العلم بأن مصورينا قد صوروا هذه المذبحة ... فماذا فعلت المؤسسات السينمائية العربية ؟ ... اذا كانوا غير قادرين على صنع فيلم عن فلسطين فلماذا لا يشجعون من يصنعون أفلاما عنها ؟! ... بماذا تفيدنى النوايا الطيبة وأنا أموت ؟! ... لقد استشهد ثلاثة من سينمائيينا فى ساحة المعركة فماذا قدم لنا اخواننا التسجيليين العرب ؟! ... هل جاؤوا الى بيروت وصوروا ولديهم الامكانيات المادية ... الكاميرا والفيلم الخام ومصور لديه تجربة التصوير فى المعارك فماذا قدموا ؟ ....

*** حسب معلوماتى فان الكثيرين من التسجيليين والسينمائيين العرب قد عرضوا المشاركة وتطوعوا بصنع أفلام عن القضية الفلسطينية بل واتخذوا خطوات عملية فى ذلك وهناك أمثلة عديدة لذلك منها فيلم ((الحلم الفلسطينى)) لمحمد ملص الذى لم يتسح له أن يتمه رغم انه كان قد بدأ بالتصوير بالفعل وفيلمى ((مصريون فى المقاومة)) الذى وضعت العراقيل أمام تصويره على الرغم من المعاينة الميدانية وأفلام أخرى ... دعنى أكون صريحا معك ...**

انكم متهمون بحجب الوثائق المصوره والمساعدة الميدانية عن السينمائيين العرب في الوقت الذى تقدمون فيه هذه المساعدة وبصورة كبيرة لأى انتاج اجنبى يحضر للتصوير مثل فيلم ((الفلسطينى)) الــذى قدمتــه فانيسيا ريد جريف وفيلم ((التزوير)) لشلنــدورف ... انني اسالك بشكل محدد ما هى الامكانيات التى تستطيعون تقديمها لأى ســينمائى عربى يريد ان يصور فيلما عن القضية الفلسطينية ؟...

*** لدينـــا وثائق ونحن مستعدون لتقديمها دون اى مقابل ... ان الاتهــام الموجــه لنـــا بعرقلة الانتـــاج وحجــب الوثائق عن السينمائيين العـــرب غير صحيح ...

*** ان ما ذكرته لك صحيح تماما ويمكننى ان اقــدم لك امثلة ووقائعــا كثيرة ولكن هذا ليس موضوعنا الآن ... اننى اريد ان تحدثنى عن تصوراتك عن المستقبل وعن امكانيات العمل المستقبلة للسينمائيين العرب لصنع افــلام عن القضية الفلسطينية ...**

*** اسال على بدرخان والاخوان الذين حضروا من مصر هل منعنا منهم شيئا ... هذا ســؤال موجــه لهم ... اذا كنا قد منعنا عنهم اى شىء نكون مخطئين ... أى سينمائى عربى يمد يده لنـــا لصنع افــلام عن القضية الفلسطينية سنقدم له كل المساعدات الممكنة ... اننا نستطيع أن نصنع افلاما ولكننا نريد أن يشاركنا السينمائيين العرب في صنعها فالقضية الفلسطينية ليســت قضيتنا وحدنا وانما قضـــية الوطن العربى باسره ... المفروض أن نتكاتف مع بعضنا البعض حتى نستطيع أن نغطى على اقل تقــدير مذبحــة صابرا وشاتيلا التى راح ضحيتها ستة آلاف برىء بين امرأة وطفل وشيخ ... دعنا نعمل بشـــكل جدى وحقيقى لأننا لن نستطيع مقـــاومة الدعاية الصهيونية الا بعمــل أعلامى حقيقى ... عندما صورت اسرائيل فيلم ((عمليـــة عنتيبى)) عرضته خلال شــهر واحد واستطاعت أن تشوه الوقائع وتقــدم وجهة نظــرها ونحن حتى الآن لم نصنع فيلما عن حرب لبنـــان ونقـــول فيه الحقيقة ونقــدم وجهة نظرنا ... أثنــاء حرب لبنـــان صنعت اسرائيل اكثر من خمسة افلام وفى اليوم العــاشر للمعركة كانت قـــد صنعت فيلمين وثائقيين عن الجنـــوب ، ونحن بعد خـــروج المقـــاومة الفلسطينية من لبنـــان لم نصور مترا واحـــدا عن لبنان ... على من تقع المسؤولية ؟ ... هل تقع على مؤسسة السينما الفلسطينية أو على الثورة الفلسطينية ؟ ... لقد خرجت قوات الثورة وهى لا تـــدرى الى

أين تتجه ، هل سنذهب الى السجن أم الى المقصلة مرة واخرى ؟!...
وثائقنا التى صورناها بقيت فى بيروت ، لقد صورت ساعتين ونصف داخل بيروت ولا أدرى مصيرها حتى الآن..لقد تركنا كل شىء وحطمت اسرائيل على العديد من الوثائق ... والآن فنحن غير متماسكين ...
جزء منا فى تونس وجزء فى الجزائر وجزء لازال فى لبنان ... اننا لم نلتقط انفاسنا بعد ... بعض التلفزيونات العربية لم تتطرق للقضية الا بعد شهر والبعض الآخر لم يسمع بها حتى خروج المقاومة ...
أين اذن الواجب الاعلامى الذى يقع على عاتق السينمائيين العرب...
حتى زملاءنا فى مصر لم يصنعوا شيئا ... اذا لم تشاركونا المعركة فشاركو فى مهمة صنع الافلام ... الوثائق موجودة عن جميع أحداث ووقائع الحرب ... وثائق فى حدود الثمانين ساعة ... اننا ندعوهم لأن يشاهدوها ويختاروا منها ما يردونه من لقطات دون مقابل ويصنعوا أفلاما ... اذا لم نستطع مواجهة الاعلام الصهيونى على مستوى العالم كله فعلينا السلام ... لا يكفى فيلم أو فيلمين لشرح ما حدث ... ان الامكانيات موجودة ومتوفرة لصنع لا مئة فيلم ولكن لصنع الف فيلم تسجيلى قصير عن القضية الفلسطينية ... ولكن هذه الامكانيات ضائعة ومبعثرة ... فلنعمل بشكل صحيح حتى نستطيع التصدى للاعلام الصهيونى وحتى نثبت أن الوطن العربى مازال قادرا وفعالا ومؤثرا وليس مجرد تواجد سلبى فى العالم حتى فى اخص قضاياه ... الوثائق موجودة لدينا وكذلك كل امكانياتنا وبقى أن ندعوا اخواننا السينمائيين العرب الآن يعملوا معنا والباب مفتوح أمامهم .



وصية معاوية الى ابنه يزيد

يا يزيد «جاء أمر الله» وهذا أوان هلاكي فما أنت صانع بأمر هذه الأمة بعدي ؟ **فمن اجلك آثرت الدنيا على الآخرة وحملت الوزر على ظهري لتعلو بني ابيك ، فقال** : آخذهم بكتاب الله وسنة نبيه ، واقتلهم عليه فقال ويحك ألا تسير بسيرة ابي بكر الذي قاتل أهل الردة ومضى والأمة عنه راضون فقال : لا الا آخذهم بكتاب الله وسنة نبيه واقتلهم عليه . قال أولا بسيرة عمر الذي جند الاجناد ، ومصر الأمصار ، وفرض العطية وحيا الفي ، وقاتل عدو الله ، ومضى والأمة عنه راضون ؟ قال لا الا آخذهم بكتاب الله وسنة نبيه واقتلهم عليه. قال : أولا تسير بسيرة عمك عثمان الذي أكل في حياته وأطعم في مماته واستحمل أقاربه ؟ قال لا الا آخذهم بكتاب الله وسنة نبيه واقتلهم عليه قال أولا تسير بسيرة أبيك الذي أكل في حياته وأطعم في مماته وحمل الوزر على ظهره ؟ قال : لا . قال : **يايزيد انقطع الرجاء منك انك ستقاتل هؤلاء كلهم فتقتل خيار قومك وتغزو حرم ربك بأوباش الناس وتطعمهم يومهم ظلما بغير حق** ، ثم تنجؤك المنية فلا دنيا أصبت ولا آخرة أدركت ، يايزيد أما اذا لم تصب الرشد **فاني قد وطأت لك الأمور وأذللت لك اعز العرب ، وأخضعت لك ما يجمع واحد** ، ولست أخشى عليك أن ينازعك هذا الأمر الا ثلاثة نفر ، الحسين بن علي ، وعبد الله ابن عمر ، وابن الزبير .

فأما ابن عمر فقد اشتغل بالعبـــادة وخلا من الدنيا وشغل نفسه فليس ينازعك عليهــا او تجيئه عفوا . وأما الذى يجثم جثوم السبع ويروغ روغان الثعلب ان مكنته فرصة وثب عليهــا فابن الزبير فأن هــو فعل وتمكنت منه **فقطعه أربا أربا** الا أن يطلب صلحا فإن طلب فافعل .

وأحقن دماء قومك تمل قلوبهم اليــك وأما الحسين بن على فأن لــه حرمه وحقــا وولاؤه من رســول الله صلى الله عليــه وسلم .

وأما اظن اهل العراق تاركيــه حتى يخرجونه عليك **فأن فعل وتمكنت منه فاصفح عنه فانى لو كنت صاحبه لعفوت عنه** « قم على » .

*** تعقيب :**

« الطعنات الغـادرة التى وجهها الخارجى عبد الرحمن بن ملجـم عليــه لعنة الله والناس الى أمير المؤمنين على بن أبى طالب عليـــه الســـلام .

لم تقتله فحسب **ولكنها اغتالت فترة الخلافة الراشدة التى كانت فيهــا حرية وكرامة وحريات وحقوق المحكومين مسلمين وغــير مسلمين ــ مكفولة ومصانة .**

وبعدها تحولت الخلافة الى ملك عضوض وقيصرية وكسروية على يدى معاوية بن أبى سفيان بحســب تعبيرات معاصريه .

وتحولت حرمات وحريات المحكومين الى سراب ولعل فيما حــدث لحجر بن عدى ورفاقه خير دليـــل .

وبعد ان كان الخلفاء الراشدون يعتبرون المــال العـــام هو مال المسلمين اعتنق معاوية نظــرية المــال مال الله .

وأن أنه هو ظل الله فى الأرض فمن حقه أن يتصرف فيه كيفما شاء دون حسيب أو رقيب .

وذروة أخطائه التى اخذها عليه الفقهاء والمؤرخون هو **اخــذ البيعــة لابنه يزيــد الفاسق الفاسد بحد السـيف وبريق الذهب .**

فى حين أن هنــاك من الصــحابة وأبنــاء الصــحابة من هو أولى منه بالخلافة بما لا يقــاس عليــه .

ومعاوية وقد أيقن انه على وشك ملاقاة الله اعترف فى الوصـــية انه وطأ لولى عهــده (يزيد) الأمور واذل له أعز العرب واخضع له أهــل الشرف والــكرامة .

وهى أمور تنهى عنها الشريعة الاسلامية .

ومنذ ذلك التاريخ وغدا توريث الحكم للابن أو لأحد أبنـــاء الأسرة حتى ولو كان عاطلا عن أى كفـــاءة ، **غدا سنة سيئة لاتزال جمـــاهير المحكومين تعانى منها حتى الآن .**

كما أنه فى الوصية تنبـأ بالقبائح التى ارتكبها يزيـد فيما بعـــد عندما قال له :

« انك ستقاتل هؤلاء كلهم فتقتل خيـــار قومك وتغزو حرم ربـك بأوباش النـــاس » .

ولم يكن هذا التنبؤ عن فراسـة بقدر ما يرجـــع الى معرفة بأخلاق يزيد ومع ذلك كما يقـــول أذل له أعز العرب وأخضع له أشرف العرب .

ومن أجل هذا عندما نصـــحه بالصفح عن الحسين بن على — عليهما السلام — « اذا ظفر به لـم يأخذ يزيد بهذه النصـيحة الباهتة — لأنه تلقن على يد أبيه دروسا عمليـــة فى **معـــاملة المعارضين تجعل** هـــذه النصيحة بتعبير الذكر الحكيم (كلا ، انهـــا كلمـــة هو قائلها) ســـورة المؤمنون الآية المـــائة .

والقدوة لا تكون بالعبـــارات انما بالأعمال .

ونكل يزيد بالحسين وآل البيت الاطهـــار تنكيلا شديدا ولم يتورع عن التمثيل برأس الحسين .

وصرح دون حيـــاء أو خجل انه اخذ بثـــأر أشياخه الذين قتلوا فى غزوة بـــدر .

ولعل الاخوة السلفيون بعد قراءة هذه الوصية يعدلون عن ادعائهـــم ان الشريعة الاسلامية ظلت مطبقة لأربعة عشر قرنا لأنهـــا فى الحقيقة لم تكن لهـــا السيادة الا لمدة ثلاثين عاما من السنة الحادية عشر للهجرة .

(تاريخ انتقـــال الرســـول عليـــه الصلاة والسلام الى الرفيـــق الأعلى) الى السنة الحادية والأربعين (التى قتل فيها الامام على كـــرم الله وجهـــه) .

ومنذ ذلك الوقت تحولت الخلافة الى ملك عضوض وكانت الشريعة السائدة هى ارادة الحاكمين او (كلمة الأمير) وبيننا وبين من يمارى فى هذه الحقيقة كتب التاريخ المعتمدة .

* متابعات * متابعات * متابعات * متابعات

عن ركود سوق الأدب

رد على مقال عبد الحكيم قاسم

محمود عبد الوهاب

لماذا تنزوى الكتب الأدبية فى اركان المكتبات ؟ ولماذا يستقبلها جمهور القارئين بهذا الفتور ؟ ولماذا تقبل دور النشر على طبع اجناس الانشاء الأدبى متثاقلة ومترددة ؟ ولماذا يستحوذ على اهتمام الناس ويتألق فى دوائر الضوء ناس من كل صنف ويقبع فى الهوامش المظلمة وربما المعتمة الأدباء الذين يبرعون « اكثر انواع الاجتهاد العقلى تقبلا لدى الناس واشمل النظم المعرفية جميعا واقدرها على بث الروح الملهمة والهمة الحافزة والمعنى الأعلى » ؟

فى محاولة للاجابة على كل هذه الاسئلة والاحاطة باسباب هذا الركود كتب عبد الحكيم قاسم مقاله المنشور فى عدد جريدة الشعب الصادر فى ١٩٨٦/٦/١٠ .

ولأن عبد الحكيم لا يقنع بالاجابات الشافية الوافية بل ويرى فى استقرار هذه الاجابات ما يقلقه ويؤرقه لذا فقد احتشد بكل ما يملك من قدرة على الاقتناع لارد على المقولة التى ترد أسباب هذا الركود الى انتشار الأمية بين جماهير الشعب . لقد رأى فى الاطمئنان لهذا السبب مظهرا من مظاهر الكسل العقلى أو مظهرا من مظاهر تواضع طموح الأدباء وقناعتهم بتجمعات المثقفين المحدودة فى ندوات العاصمة .

لقد راح يتقصى الأسباب العميقة لهذه الظاهرة فوجدها فى غربة الكلمة الأدبية على القارىء وغير القارىء وبعدها عن « الكلمة » كما فهمها « ناسنا واعتادوها والفوها فى حاضرهم وفى تاريخهم الطويل » : الكلمة المقدسة فى القرآن والمنغمة فى التراتيل والمغرية بالانصات والتدبر بفضل وضوحها وبساطتها وحكمتها وايقاعها الجليل والجميل .

لقد افتقد القراء فى الكلمة الأدبية تلك السمات فابتعدوا عنها وهو

ما يعنى — عند عبد الحكيم — أن العيب في الأدباء لا في جمهور القراء.

وفي تقديري أن أهم ما في مقال عبد الحكيم هو هذا النزوع القوى الى الخروج بالأدب من دوائر الأكاديميين والمبدعين والمثقفين بعبارة أخرى من تلك القنوات المعزولة والطموح الى معانقة النهر البشرى الحى الدافق بأمواجه وتياراته .

يرى عبد الحكيم — وبحق — أن الأدب يستعصى على الانحباس داخل حدود الاختصاص وانه ضرورة لوجدان الأمة ومن هنا يكون « انعزاله نقصا فادحا يعتور القدرة العامة على معرفة النفس والعالم المحيط ويكون كابة تزين على طلاقة وصفاء الروح والمزاج العام » . ولذا كانت محاولته الاستبصار بأبعاد وأسباب الهوة التى تفصل الأدب عن الجمهور العريض .

والسؤال الآن : هل الأدباء هم حقا صانعوا هذه الهوة ؟ وهل يمكنهم حقا مد جسور التواصل مع جماهير أمتهم اذا احسنوا قراءة تراثهم الروحى وأعادوا النظر في أساليبهم الفنية ؟

* لعل من البديهى قبل الحديث عن كيفية اختراق الأديب لحاجز الأمية الذى يفصله عن جماهير أمته أن نتساءل عن سر عزلة الأدب عن جماهير المتعلمين من خريجى الجامعات والمعاهد العليا والمدارس الثانوية . وأن نتساءل لماذا يغيب الأديب (الرائد لانجم الذوق العام) غالبا عن امسيات ثقافية تعقدها الاتحادات الطلابية والنقابات المهنية والعمالية والجمعيات العلمية والأحزاب السياسية ؟ وكيف تطبع فقط هذه الآلاف المحدودة من شتى الأجناس الأدبية وجمهورها الحقيقى يعد بالملايين ؟

هل ساهم في ابتعاد الأديب عن جمهور المتعلمين تفشى تلك النظرة القاصرة للأدب بين بعض القيادات السياسية (حكاما ومعارضين) والتى تبطن احتقارا للأدب باعتباره نشاطا خارجا على هياكل النشاط الحزبى المفيد والنافع أو اعتباره في احسن الأحوال عملا من أعمال التكتيك ولذا يغدق الضوء الاعلامى على الأشكال الأدبية المرتبطة بمتطلبات العمل السياسى اليومى ويحجب عن الاعمال التى تزعم البحث عن الآفاق الجديدة ؟

هل ساهم تدهور مستوى التعليم العام والجامعى ومستوى البث الاعلامى فى تدنى المستوى الثقافى لجمهور المتعلمين وبالتالى على قدرتهم على تلقى الأدب المعاصر ؟ هل تؤثر النماذج الأدبية الرديئة المقررة على جماهير الطلب وأساليب التحليل والتقييم المتخلفة فى تعميق شعورهم بالنفور من أى مادة أدبية ؟

هل اثر انحسار المشروع القومى العربى على اعتزاز بعض جمهور المتعلمين بهويتهم العربية وزين لهم

الانبهار بالأجنبى الاقتداء به والاقبال على نفته والعكوف على قراءة آدابه؟ هل يدفع الواقع العربى المتردى بعض جمهور المتعلمين الى البحث عن السلوى والعزاء والراحة النفسية والعقلية فى كتب التصوف أو الهجرة الى القرن الهجرى الأول والانصراف التام عن الابداع العربى المعاصر ؟

هل كان زهد جماهير المتعلمن فى قراءة الادب الجاد نتيجة غير مباشرة لما اشاعته فى حياتنا مرحلة ازدهار النفط بكل ما ترتب عليها من لهفة لتحقيق الثراء السريع والتهافت على الاستهلاك الترفى والاحتشاد لتحقيق احلام الطموح الفردى ؟

لم اضع بين الأسئلة سؤالا عن تأثير الاذاعة المرئية والمسموعة فى عزوف الجمهور عن قراءة الأدب الجاد لان جمهور هذه الاجهزة كان يقرأ قبل عصر الاذاعة والفيديو الروايات البوليسية والعاطفية والميلودرامية ومن الطبيعى ان ينصرف عن قراءتها بعد ان تحولت الى مسلسلات .

لعل هذه التساؤلات تلقى اضواء على بعض الأسباب الاقتصادية والسياسية والتعليمية والحضارية التى تصنع تلك الهوة العميقة لا بين الأدب وجمهوره فحسب ولكن بين الجمهور والأدب والمسرح الجاد والسينما الجادة والموسيقى الراقية والفنون التشكيلية . ان ما تسعى اليه كل « تلك الفنون » هو تعميق الحس الوطنى والقومى والانسانى والارتقاء بالجمهور الى مستوى التوحد فى ذات جماعية عربية واحدة عريقة وباسلة ولذا تحاصرها وتصدها وتلقى عليها ظلالا قاتمة من التشويش والتعتيم تيارات قوية فى الواقع ترفع شعارات اقليمية أو فردية أو غيبية أو طائفية .

لتكن كل هذه الأسباب الموضوعية وراء عزلة الأدب عن جماهير المتعلمين ولكن الا يساهم الأدباء أنفسهم فى تعميق هذه العزلة ؟

لابد أن نتفق أولا على أن موقع الأديب من حياة مجتمعة يختلف اختلافا جذريا عن موقع الزعيم السياسى والكاتب الصحفى اللامع والنجم السينمائى أو المسرحى . ان كل هؤلاء ينحركون فى الدوائر النفسية والفكرية والعقائدية المقبولة والمشروعة والمستقرة فى وجدان الجماهير بينما يحتشد الأديب بكل موهبته وثقافته وخبرة تمرسه كى يبدع ما يرقى بهذه الدوائر جميعا الى مستويات أعلى : مستويات تبلغ فيها رؤيته العميقة الشاملة العالم أقصى مراحل الاستبصار العميق بعلوم العصر وفلسفاته وتتجاوز فيها نبعه الحضارية ومثله العليا لكل ذوى الهياكل العقائدية المستقرة الثابتة طموحا الى قيم تمتزج فيها كل احلام الانسان عبر العصور المتعاقبة بكل خبراته النضالية المعاصرة .

ولكى يغرى الأديب القارىء للاحتشاد لمواكبته فى هذه الرحلة

النفسية والفكرية فهو يبتكر من الاساليب الفنية ما يخلق عند القارىء وعيا جديدا وذوقا جديدا وحسا بالعالم مفعما ببراءة التطلع والدهشة وقدرة على التقاط الطيف والظل والايماءة والانتباه لدقة المفارقة ولحظة التباين وأجنة التحولات وخيط الفجر البازغ من الظلام وهوامش الاتصال والانفصال بين دوائر القوة والضعف .. الازدهار والذبول .. الحياة والموت .

يكتب الأديب خارج اطارات الذوق العام والفكر العام والرؤى المتداولة ولذا تظل بينه وبين جماهير المتعلمين نفس المسافة النفسية والفكرية والذوقية التى تفصل الرواد والطلائع عن الجمهور .

وتبقى مسئولية الكاتب هى الاحتشاد بأقصى قدراته العقلية والفنية لتضييق هذه الفجوة بابداع أدب تتكامل فيه باتساق وانسجام وتوافق قيم الحق والجمال . وتبقى مسئولية النقاد هى معاونة القارىء على عبور هذه الفجوة بتحليل العمل الفنى وتفسيره واضاءة ما قد يحتويه من مواقع الغموض المشروع .

لكن الأدباء يساهمون فى تعميق هذه الهوة التى تفصلهم عن جمهور المتعلمين حين تخدعهم الانجازات الشكلانية ببريقها السطحى أو ينزلقون الى التجريد أو التعميم أو يطلقون العنان لتيارات اللاشعور الجامحة دون كبح أو ضبط او حين يحولون اللغة الفنية الى تنويعات صوتية وايقاعية تستدعى من تاريخ الكلمة حضورها السحرى القديم .

والآن أين جماهير الأميين من هذا السياق وهل يستطيع الأديب اختراق تلك المناطق المظلمة التى تفصله عن جماهير أمته اذا أحسن الانصات للروح الدينية والملحمية والغنائية الساوية فى وجدان الأمة وابداع أدب يحتاج نبضه الحى من تلك الروح .

يقول عبد الحكيم أن القراءة ترتيل والانصات واجب والتأمل والتدبر فريضة ودور القرآن فى تاريخنا يخلق لدينا شفافية ازاء الكلمة حتى لا يعوقها عائق عن الوصول الى الوجدان العام . ويقول أن هذه الشفافة تسرى فى عروق الجماعة حتى تملأ حكمتها القلوب القارئة وقلوب غير القارئين المنصتين للترتيل فى تأمل وتأدب واعتبار .

وفى تقديرى أن عبد الحكيم يتحول هنا عن قراءة واقع الحياة الروحية كما يعيشها الأميون فى بلادنا ويبدع صورة أدبية نرى فيها الأميين وقد احتواهم حضور جماعى جليل وسرت فيهم الكلمة المقدسة بفضل انصاتهم وخشوعهم وتدبرهم للمعانى .

وحقيقة الأمر — كما اراه — أن الأميين فى بلادنا لا ينصتون للترتيل القرآنى فى تدبر واعتبار ولكنهم يطربون للترتيل ويطلقون صيحات

الاعجاب بصوت المقرىء ويمتدحون وقفاته المحكمة أو براعة انتقـــاله بين المقامات اللحنية يستوى لديهـم أن يكون ما يقرأه صورا من نعيـم الجنة أو عذابات الجحيم .

وحقيقة الأمر ـ كما أراه ـ أن الاميين فى بلادنا لايزالـون أسرى الدجال مبظل مفعول « العمـــل » المعقود والمشعوذ صانع الاحجبـــة وبائع العطارة الطبيب والجـــلاق الجراح والرفاعى المهيمن على عالم الثعابين ولايزالون يلتمســون الأمن والخير من الولى المبـــروك لابس العمامة الخضراء أو ساكن الضريح.

وحقيقة الأمر ـ كما أراه ـ أن الأميين فى بلادنـا ـ وغير الأمين يفتقدون الحس بالجماعية حتى وهم يمارسون شعائر صلاة الجمعـــة ويكفى نظرة واحدة لعشرات الأفراد الذين يتوافدون على المسجد خـلال قراءة القرآن أو خطبـة الجمعة : يبحثون عن أماكن لهم ويؤدون صلاة التحية للمسجد كي نكتشف أنهـــم يؤدون دورا منفردا وتغيب عنهـــم فكرة أنهم جزء من كل وانهم مطالبون بتهيئة النفس بالانصات والخشـــوع حتى يتهيأوا للدخـول فى لحظـــة الحضور الجماعى وحقيقـة الأمر ـ كما أراه أن الاميين فى بلادنا يحولون الكلمة الدينية الى كلمة ســـحرية ويرددون الآيات كتعويذة ويجعــلون من ذكر الله طقسـا جســديا من طقوس التنفيس واطلاق البخــار المحبوس ويحجون الى ضريح الولى فى عاصمة الاقليم كما كان المصرى القديم يسافر لتقديم القـــرابين الى آلهة الشمس والأرض والمطر .

لابد اذن من الاعتراف بالمســافة الشاسعة التى تفصل عالم الاميين الذى تخلع فيه الذات على العـــالم الموضوعى مخاوفهـــا وآمالهـــا وهواجسها وتمـــلاه بالأشـــباح والعفاريت والجنيـــات والحـــوريات عن العالم كما يراه الأديب المعاصر. ولذا تصبح محـــاولة الأديب اقـــامة جسور التواصل مع جماهير الاميين محاولة مستحيلة .

ان كل ما يطمح اليه الأديب المعاصر هو التأثير فى القارىء المتعلم وتحويله الى منارة للمعرفة والتقدم الحضارى فى محيطه وبيئته واسمى غاياته هى التحاور بالفن الجميل مع اعمـــق مستويات وجدانه واستثمار نزوعـــه الفطرى العميق الحر لمحبة الحكمـــة والجمال فى تعميق انتمائه الوطنى والقومى والانسانى وترســـيخ قيـــم العصر والارتقاء بمشـــاعر الـــولاء للأرض وللشعب وللتراب الوطنـــى عن أبعادها الحماسية والعاطفيـــة لتصبح أحد الأسس الصلبة وعميقة الغور فى بنائه النفسى والعقـــلى والوجدانى .

* مجموعة قصصية

طعم القرنفل

محمد فرج

« جار النبى الحلو » قصاص يعرف كيف يلتقط اللحظات الخاصة البسيطة .. ويعرف كيف يحكى عن الاشياء الحميمة .. وهو فى مجموعته القصصية الجديدة ـ طعم القرنفل ـ يحكى لنا قصصا قصيرة وحكايات .. هكذا يقسم مجموعته الجديدة قاصدا عامدا متعمدا الى قسمين ، فبيت على النهر والارث والمباح وطعم القرنفل والشمعدان والدكان قصص قصيرة يحتويها القسم الاول من المجموعة والمسمى « قصص » ، ويحتوى القسم الثانى من المجموعة على احدى عشر قصة أخرى تسمى « حكايات » .. ماذا يفصل بين قصص جار النبى الحلو وحكاياته .. وماذا يجمع بينهما ويضعهما بين دفتى كتاب واحد .. له ذلك الطعم الخاص .. طعم القرنفل ؟ .

* عالم الحكايات :

تجاهد « الحكايات » للامساك بتلك اللحظات الخاصة والاوقات الجميلة التى مضت .. تلك التى كانت تنطوى على دهشة التلاقى وحميمية التواصل وبراءة الاحلام وامكانية الفرح .. حين كان التلاقى ممكنا .. والأحلام تتحقق ، والفرح يملأ قلب الطفل ويشع منه على كل شىء .. عالم كامل تنسجه تلك « الحكايات » .. عالم من الدهشة والنشوة والبراءة .. عالم من الجمال الساحر ، ينطلق من القلب الأبيض الطاهر لطفل لم ينشرخ بهموم عالم الكبار بعد .. عالم من الخرز الملون وبيوت السكر وانغام الموسيقى المنطلقة من علبة كبريت وشعرة من زيل حصان .

ويقوم « جار النبى الحلو » باستحضار هذا العالم كلية ويجسده فى الحاضر .. اى لا يتركه زمنا جميلا مضى ، انه ـ فى الواقع ـ لا يلعب فى حكاياته لعبة الزمن .. بل يستحضر البراءة والدهشة واتساع الحلم ، يستحضر الأشياء والعلاقات

الحميمة ويحكيها .. يحكيها كحاضر متجسد .. ويطرحها مصورة ببكارتها وسذاجتها ودهشتها ، فهو لا يلعب معنا لعبة « كان ياما كان » لينقلنا الى زمن ولى وفات .. بل يستحضر « الطفل » فينا بكل كيانه .. فيأخذنا « الصغير » الى افراحه ودهشته .. احلامه الصغيرة والكبيرة .. احزانه النبيلة وبراءته .. ويدخل الصغير بدفء عالمه واتساع احلامه ، وحيوية انفعالاته الى قلوبنا المهمومة وأرواحنا المتعبة فيزلزلها .. يضعنا الطفل المستيقظ فينا بين عالمين مرة واحدة .. عالم من الجمال الساحر المداهش .. وعالم من القبح والجهامة وبرودة الأشياء .

في عالم الحكايات .. وبين خيوط نسيج هذا العالم .. خيط رفيع ينمو ويتخذ لنفسه مساحة اكبر داخل النسيج .. كلما اتسعت مدارك « الطفل » ، وكلما خرج من دائرته الصغيرة داخل عالم الصغار .. واحتك بعالم الكبار .. خيط رفيع هو رعبه من العفاريت والاشباح ، حين اغلقت الجده عليه الباب بالمفتاح في ليلة «مولد سيدنا المتولى» في حكاية (جدتى) ، وهو حزنه لشجار اخته الدائم مع زوجها الذى يحبه وعودتها للبيت غاضبة في حكاية (شعرة من ذيل الحصان) ، وهو دهشته لضرب عمه لبناته واختبائه بسرج الحمار وخوف أمه من الفضيحة في حكاية (رحلة يوم قصير) ، ثم خوفه من المدافع والرصاص وخوف الأسرة على أخيه أثناء العدوان الثلاثى وملاحظته لأمه وهى تبكى وتشتم الانجليز في حكاية (الحرب الأولى) ، وهو ملاحظته لذلك ويتسع هذا الخيط ليشمل كل حكاية (السوق) حين ذهب مع أمه في ذلك الصباح ليبيعا « ذكر البط » ويشتريا السمن والسكر لأخيه الذى يدرس في الجامعة .. واصطدامه لأول مرة هو وأمه مع المخبرين .. طويل عريض وقصير سمين .. اتهما الأم بسرقة ذكر البط .. وهدداهما بالذهاب الى القسم .. ثم اخذا ذكر البط بأربعين قرشا فقط .. شاهد الطفل أمه والدموع تبلل وجهها وسأل أمه بدهشة وبراءة .. لماذا تركت لهما ذكر البط ؟ ولم يتلق الطفل أية اجابة سوى أنه أخذ يرقب الناس وهم يبيعون ويشترون في « السوق » .

خيط رفيع ينمو ويتسع داخل نسيج حكايات « بجار النبى الحلو » ، ويقتحم بقسوة عالم « الصغير » مهشما عالمه الجميل .. ومهشما براءته .

* عالم القصص :

في القصص المكونة للقسم الأول من مجموعة « طعم القرنفل » يكون ذلك الخيط الرفيع في « الحكايات » والذى كان قد اتسع في حكاية (السوق) قد سيطر على معظم النسيج ، لقد تهشمت براءة الطفل ، وتهشمت براءة العالم ، وانفضحت

حقيقة العلاقات بين البشر .. ولم تعد الأحلام البسيطة ممكنة ، يصطدم الطفل الكبير بواقع قبيح خلا من الوسامة والبراءة والجمال ، فالطفل الذى هشم القبح براءته وأجهض احلامه البسيطة وسرق منه دهشته الأولى ... هو الذى نلتقى به فى هذه «القصص» باحثا عن تلك الأشياء الحميمة التى تفتقدها روحه ولا يجدها فى الواقع المتجسد ، أو يرصدها فى تلك الأحلام المجهضة لأقرانه .

ان البراءة والدهشة واتساع الحلم تقبع داخل نسيج هذه القصص كفردوس مفقود وأحلام مستحيلة .. فالحلم ببيت على النهر ينتهى بضرورة أن يكون بين البيت والنهر شارع .. بل وأن يردم النهر وتقوم فوقه دكاكين وبيوت ضيقة (قصة بيت على النهر) ... والفرحة بلقاء « زميل المدرسة الثانوية الذى يلتقى به ويعرف أن بيته بجوار سكنه فى نفس الشارع منذ زمن تنتهى بأن يطلق عليه هذا الزميل القديم كلبه «الوولف» كلما مر من الشارع وتمنى أن يقول له « مساء الخير » .. ولا يجد « الرجل » بدا من أن يشترى « بندقية » بعد أن تكرر الاعتداء عليه (قصة المباح) .

وفى قصة من أجمل قصص المجموعة تسأله «عايدة» بدهشة وبساطة : « لماذا يقطع الناس ما بينهم من صلات ؟ ... لا أحد يزورنا .. كنا زمان نزور الاصدقاء ... نفرح ونتناقش ونزعل ونعود نجرى وراء « التاكسيات » .. نعود مرهقين فرحين فنأكل لقمة وننام بشبع » (قصة طعم القرنفل) .

لماذا يقطع الناس ما بينهم من صلات ؟ سؤال بسيط ومدهش .. يجسد مدى التمزق الذى أصاب الناس وأصاب المجتمع ؟ وحجم التفتت والتشوه الذى يشكل علاقات الناس، ويجسد انهيار المجتمع ويخلق غربة الناس البسطاء فى وطنهم وغربة الوطن ذاته .

ويجسد « جار النبى الحلو » هذا التشوه والتمزق والانهيار والقبح بطريقته المدهشة فى الرصد البسيط والحكى السلس والعبارة السهلة والاقتصاد فى اللغة ، ويدين هذا القبح دون ضجة أو افتعال ، حتى عندما يقرر بطله شراء بندقية ، فهو يصور بكل هذا القبح ويحكيه متتبع ادانته له من تلك القدرة الفذة على تعريته وكشفه ، ومن دهشة «أبطاله» البسطاء للكل هذا القبح والتردى .. وحيث تنطق ملامحهم بشوق مكتوم لذلك التواصل المفقود .. للعلاقات الحميمة .. للبراءة والفرح ... شوق مكتوم لعالم جميل لا يفسد جماله لصوص السوق ومخبروه ، ولا الثرى صاحب الكلب الوولف ولا البيوت الضيقة .

مقبرة الأفيال

بين المسلسل والرواية

محمود الشربينى

« انا نهاية تاريخ احلام ضاعت ، نهاية فشل ، وناس بتنهش فى بعض ، الابن هو المستقبل ، حسن كان مستقبلى ، امتداد حياتى ، انا ضاع منى مستقبلى خلاص ، مابقاش فيه مبرر لوجودى ، الافيال لما بتحس بنهايتها بتاخد بعضها من سكات وتروح تستنى الموت فى المقبرة » .

بهذا الاعتراف الذى كان يتصدر مقدمة مسلسل « الافيال » الذى كتبه فتحى غانم (١) عن روايته المسماة بنفس الاسم ، والذى أقر به يوسف منصور بعد ان ضاع منه كل شىء ، يمكننا ان نضع ايدينا على فهم صحيح لا هم المعانى الرئيسية التى حوتها الرواية ، والتى كان يمكن ان تضيع فى المسلسل الذى عرض مبتورا وناقصا (٢) ، وهذا الاعتراف لا يبتعد كثيرا عن شهادة المؤلف ذاته عن مفاتيح عمله الادبى « بدأت الرواية عندى من فكرة الموت ، ومن احساس بالحياة وبالموت ، لا كفكرة مجردة ، بل بالخوف من فكرة موت

---

(١) فتحى غانم ١٤ رواية ، ٣ مسلسلات عن روايات له « زينب والعرش ، عايـــاء والمدينة ، الافيـــال » .

(٢) كان مقرراً ان يكون المسلسل فى ٢٠ حلقة ، ولم يسمح الابانتـــاج ١٤ حلقة ، حذف منهـــا اهم خلفياته واحداثها السياسية ، وهو ما اثر على المسلسل بشـــكل كبير .

الانسان »(٣) وموت الانسان هنا كفكرة أو كمقدمة ليس الا تشبثا بالحياة فى مواجهة ذلك المجهول ، يقابل ذلك فى الرواية انهيار طبقة وافولها وتخلخل بنيانها الاجتماعى وتقوض دعائمهما أمام دفع حركة التاريخ •

وبقدر ما ارتبط حس المؤلف التاريخى بالحس الاجتماعى وبقدر ما حلل وأرخ بقدر ما رصد نشوء عالم جديد يتخلق بمقومات واهداف ومنطلقات مختلفة ، فتصبح النهاية هنا بداية مثلما كان « تحقيق الحياة بخصوبة وفاعلية هو تعرض للموت ، القدرة على الصمود والاستمرار هو التحدى فى كل لحظة للموت ، بلوغ ذروة النضج فى الحياة هو الوصول الى الحكمة التى تجعل الانسان قويا فى مواجهة الموت وقادرا على استقباله »(٤) •

فى الرواية ـ ٣٦٥ صفحة ـ يعتمد المؤلف على تخطى حواجز الزمان والمكان ، ويغامر بأسلوب غامض وجمل مركزه ودقيقة ليبنى عمله بأحكام عن عالم ولى ولا يمكن ان يعود ، ففى مرتع مجهول تتجمع الافيال ، أو هؤلاء الذين فقدوا مبرر وجودهم ، يتعامون عن قياس الزمن ، فيعشون بين الصحوة والنوم ، بين الخيال والحقيقة ، بين الوهم والواقع ، ومن خلال اكتشافات بطله يوسف منصور للمكان واجترار تداعياته الحرة وذكرياته واوهامه وهواجسه ومخاوفه واحلامه وكوابيسه ، نتعرف على ماضى هؤلاء الذين لا يشعرون بموتهم ، وندرك عمق المحنة التى يعيشها حسن ، اخر سلالة آل سالم ، حين نعرف الظروف والملابسات التى دفعت بأبيه الى ما هو عليه ، منذ ان بدأ رحلة البحث عن حسن الذى خرج مطرودا ولم يعد ، ونكتشف معه شبكة المصالح المتشعبة ، والعلاقات والصراعات التى لا تنتهى من اجل مكاسب زائلة وقيم وضيعه ومناصب لا تدوم •

هؤلاء جميعا فى هذا المكان لا ينتمون الى حقبة واحدة أو يجمعهم فكر واحد ، ولكنهم خرجوا من منعطف واحد اذ شاركوا فى وصول البلاد الى حافة الهاوية ، منهم اللامنتمى ومنهم المتسلق والانتهازى والافاق والرجعى والوصولى •• الذين حولوا الوطن الى ساحة استباحوا فيها كل شىء ••

ولانه من الصعب ان تتعامل الدراما التليفزيونية مع نفس تكنيك الرواية ، فان مؤلفها يختار المقدمات الواقعية

---

(٣) شهادة فتحى غانم عن « الفن الروائى من خلال تجربتى » ـ مجلة فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الثانى ١٩٨٢

(٤) محاورة بين فتحى غانم ومفيد فوزى ـ مجلة الدوحة ـ العدد ٦٤ ـ ١٩٨١

التى نسج منها روايته ، ويرتد بعقارب الزمن مع عالمه الى الوراء ليبدأ التسلسل الطبيعى للاحداث منذ بداية الثلاثينات ، ومع نموذج الجيل الاول الذى يجسد الارستقراطية المصرية فى عنفوانها ومجدها ، وتتابع الأجيال طوال الخمسين عاما التالية والتى تنتهى بالحفيد حسن يعيش بيننا ايامنا الحالية ، ومن خلال دراما عائلية تقليدية ينسج المؤلف عملا لا يقل اهمية عن روايته ، حيث يصبح محوره الاساسى هو الصراعات المحتدمة فى المنطقة ، فيرسم فتحى غانم الصورة متكاملة بابعادها المختلفة متخذا موقف المراقب المحايد احيانا لكى نضعها نحن فى ميزان النقد ، واحيانا تتبدل المقاعد ، فيحل هو ويدلى برأيه من خلال موقف نقدى صارم .. ونقبل نحن وضع المراقب .

الجيل الأول .. يوسف باشا منصور

يعيش يوسف باشا على اجترار الامجاد القديمة ، فقد كان ضابطا صغيرا مع الخديو توفيق ، وبعد ان سانده فى مواجهة موجة عرابى اعجب به واعطاه ارضا فى البحيرة وامره ان يكون حاكما لرشيد ، ولكن بعد ان اصابه الكبر فان الطموح لاعادة الامجاد الزائلة يمكن ان يتحقق على يد الابناء ، فيرسل ولده منصور الى انجلترا « ليتعلم منهم لانهم يحكمون العالم .. وهم اصحاب الكلمة »(٥) وهو ولده الوحيد من امينة التى تزوجها حين رآها عند شاطىء البحر فى رشيد ، بينما له ابناء من زوجته رئيفة ، اكبرهم محمود الذى يقف فى وجه تدليل الاب لمنصور وانفاقه عليه « اذا كان ما يعرفش مكان الارض اللى بتجيب لهم الفلوس دى ، احنا خدنا ايه ، اتصرف عليه كام سنة علشان يتعلم بره ، مش واجب برضه نتساوى علشان ما يبقاش فيه ظلم »(٦) وحين يموت ولده منصور تواجهه مشكلة الميراث ، فيقترح عليه صديقه الشيخ عبد السلام – احد مشايخ الازهر – بان يوصى بثلث التركة ليوسف الحفيد ، ولكن الابن الاكبر يوحى له بتراكم الديون والتهديد ببيع الارض ، فيعاجله الموت بعد الحسرة ، فى الوقت الذى يسرق الابن الوصية .

الجيل الثانى : منصور يوسف منصور

اكتسب منصور اثناء فترة تعلمه فى اكسفورد عادات الانجليز وتقاليدهم وافكارهم ، وهو يحاول بجد ان يطبع عائلته بما اكتسبه ، فنراه يثور لاسباب تافهة على زوجته كوثر « اهه ده اللى ماخرنا ، احنا يا مصريين نعمل زى الانجليز ، الانجليز امبراطورية واحنا مستعمرة ،

---

(٥) رواية « الافيال » صفحة ٢٧٩ – مكتبة روزاليوسف .

(٦) نعتمد هنا وفيما يلى على بعض العبارات التى وردت على لسان الشخصيات فى المسلسل ضمن محاولاتنا لتوثيق ادب الدراما التليفزيونية .

علشــان مهملين تسيب زبــاط جزمــه مفكوك » وهو مثل كل الذين انبهروا وذابوا فى حياة العالم الأول لا يرى صلاحا أو خيرا فى ابناء بلده الا اذا تعلموا فى اوربا « البلد دلوقت عايــزه اكسفورد وكامبريدج ، عايزه خريجى اوربا وامريكا » ولكن عنه أى بلــد يتحدث وقد ترسخ فى ذهنــه ان استعمار الانجليز للبلاد هو من أجــل تقدمها ورقيها وحضارتها ، وهو الذى يسخر من مظاهرات الشعب التى تطالب بالاستقلال « البلد تبقى حالها ايه لو استقلت على ايدين الرعــاع دول ، تصورى ايه اللى ممكن يحصل لو مسكو الحكم ، هايبهدلونا » ولكن زوجته التى كان يوجه لها الحديث تصفعه بالرد « الرعاع مش بس اللى فى الشارع ، فيه ناس فى بيوت شكلها محترم ٠٠ لكن رعا ع، ولا انت شايف زيارتك عند فاطمة هانم مهام وطنية كبرى » وسيسقط فى يده ، فقد كان دائم الزيارة لمنزل فاطمة هانم الارملة التى كانت تتقرب اليه بعد ان رأت فيــه مبتغاها لتحقيق طموحها وتملكهــا السيادة فيما بعد ، وتحصل له على البكوية من خلال اتصالاتها ومعارفها مقابل الزواج منها ، ومع تزايد الازمة بينه وبين زوجته ، يقصد الشــيخ عبد السلام عله يجد وسيلة ، فلا يجد غير حل الشرع « الذى وضع لدرء مثل هذه الحالات الاثمة » ولكنه يرى فى ذلك عيبــا كبيرا « دى جريمــة فى انجلترا ، انا لى اصدقاء فى اكسفورد كانوا يتريقوا علينا علشان عندنا تعدد

زوجات » وتأتيه الأنباء بما لا يشتهى اذ ترفض السرايا ترشيحه للوزارة بسبب فضائحه مع فاطمــة هانم ، ويصاب بحالة عصبية وهــو الــذى يعيش وحيدا بعد رحيل زوجته وابنه الى الاسكندرية حيث يعيش الباشا، وتتفاقم الضغوط النفسية « حاسس انى فاشل ، كوثر عارفه انى خنتها ، فاطمة كانت متصــورة انى هابقى وزير وبعدين رئيس وزرا وهاتحكم البلد معــايا ، ناقص أيه ، المشــكلة دلوقت مشكلتى انا ، انا تايه ، مش عارف استقر على راى ، مافيش حاجة مريحانى ، مافيش حد بســعده » وينصحه الشيخ « انت حملت نفسك بحــاجات كتير فوق طاقتك ، واجــه نفسك واعترف انك اخدت من بلاد الانجليز قشور سطحية من المعرفة » وفى اليوم الذى يقــرر فيه الزواج يصاب بذبحة صــدرية ويموت لكى يرقد السهم الى صدره ، فهو الذى وقف حيال تمرير مشروع الشيخ الى مجلس الوزراء لكى يوافق على تعديل قانون الورقــة ، بــان يعطى حقــوقا للايتام من خلال وصية واجبة ، بعد ان عرضت عليه احدى الارامل مشكلة ايتامها ، ولكن منصور كان يؤمن ان « تجميع الثروة مهم جداً ، لازم يبقى فى أيــد اسياد اقويــاء ، لوردات مسيطرين ، مش تتوزع الثروة ونبقى كلنــا شحاتين ٠٠ فى انجلترا الابن الكبير يورث كل شىء علشان تفضــل الســيطرة للعائلة » لم يكن يدرى ما تخبئه الايام وما سيلحق بولده

فى وقت لا نفع فيه لتعاليم اللوردات أو مدرسى اكسفورد !

الجيل الثالث : يوسف منصور

هكذا يرتد نذير الارملة التى أهمل منصور مشكلتها ، فولده يوسف لايرث حسب القوانين الشرعية ، وأمه تتهم عمه بسرقة الوصية ، وهو الذى يطردها مع يوسف فلا تجد ملجأ الا الشيخ الذى يطلب بدوره من شقيقه لطيف أن يبحث لها عن محامى ويهتم بقضيتها هى وابنها اليتيم ، وفى نفس الوقت كانت فاطمة هانم قد وجهت كل جهدها طمعا فى امتلاك رجل آخر وكان بغيتها لطيف ، وتحاول بسط نفوذها وامكانيات اتصالاتها ، وحين يرفض أسلوبها تبدأ فورا حربها العلنية ، فترسل ليوسف خطابا يقلب حياته تتهم فيه أمه بعلاقة آثمة مع لطيف ، ويثور يوسف الذى بدأ احساسه بالرجولة ينمو ، وأمام هذه الازمة تواجهه أمه « فيه حاجات حياتنا بتقوم عليها من غيرها تبقى العيشة مالهاش لا معنى ولا فايدة ، من الحاجات دى انك ما تمتحنش أبدا ثقتك باللى انت بتحبهم » وتنهار دنيا يوسف ، ويبدأ فى تحطيم النموذج الذى يريدونه منه ، فيقبل على مضض زواج أمه من لطيف صيانة لكرامتها حسب رغبة الشيخ ، ويهمل دراسته من أجل أن يستقل بحياته « أدرك أنه كان لا يصلى لانه مصمم على أن يتمرد على كل ما تتميز به تلك العائلة المتدينة التى سلبت منه أمه ، سيتبع أباه الذى لا يذكر أنه رآه يصلى حتى اختفى من الدنيا ، ولن يتبع عائلة الشيخ حتى لو كان فى ذلك أمنه وراحة باله »(٧) وحين يبحث عن عمل لا يجد سوى الشيخ الذى يلتحق عن طريقه بادارة التحقيقات بوزارة المعارف ، وهناك يتعرف على مراد حسانين البراجماتى الذى يطمح فى الهجرة الى مكان يستطيع أن يكون فيه مليونيرا ، وتفتح الوظيفة أمام يوسف أبوابا للمعرفة لا تنتهى فيستفيد من ملفات التحقيقات فى كتابة أعمال درامية للتلفزيون ، ويعرفه مراد على زينب التى يرشحها كزوجة له قبل أن يتزوج من شقيقتها مريم التى تموت قبيل هجرته .

يتزوج يوسف من زينب وينجبا حسن وتبدأ مع المشاكل التى يواجهها أحداثا ومتغيرات على المستوى العام ، ولكن خلفية ذلك كله توارى رويدا وبالكاد نفهم أن مصر على وشك خوض معركة ٦٧ ، ونعرف بالكاد ملامح التغيير فى البنية الاجتماعية وبارهاصات النكسة وتحذف الرقابة وجهة نظر المؤلف فى حرب ٦٧(٨)

---

(٧) رواية الافيال صفحة ١٥٨

(٨) حوار مع فتحى غانم حول موقف الرقابة من المسلسل — أجرته ماجدة دوريس — جريدة الجمهورية ١٩٨٦/٥/٢٧

وأمام مشاكله مع ابنه لا يدرى ماذا يفعل « أنا ماقدرش أتحمل مسئولية بلطجى ، أنا فى ضياع ، أبويا مات وسابنى أواجه محن الحياة قبل ما استعد ، يبقى لى ابن مافيش بينه وبينى صلة نهائى » ولانها أزمة بين جيلين يعلق مخرج تمثيلياته « مش أنت وحدك اللى مش قادر يتفاهم مع أولاده » وينفلت الزمام من يديه بعد أن طرد ولده ، لقد ضاع منه كل شىء « ربما لانه لم يحارب لقضية ، لم يحارب لأى شى يستحق الحرب ، لعل ابنه حسن أفضل منه ألف مرة وقد أمسك بالسلاح يقتل به ٠٠ حتى لو كانت قضيته فاسدة أو ظالمة أو خاسرة ٠٠ المهم انه يعرف ان الانسان لا بد وأن يحارب من أجل شىء حتى ولو كان يحارب نفسه »(٩)

الجيل الرابع : حسن يوسف منصور

يتفتح عقل الصبى حسن على خلافات بين والديه ، فزينب تتلقى دروسا فى اللغات لكى تعمل فى أحد الفنادق وتكرس جهدها كله لذلك وتهمل حسن ، فلا يرى نجاة مما هو فيه الا بالاستقلال عن البيت بعد أن ظل فى حيرة بين محاولات والديه اثبات وجودهما ، وهو يرى البذخ الذى يعيشه زميله سليم ابن المليونير الذى اشترى الفيلا ، حيث ترهص الاحداث هنا بتغير الواقع الاجتماعى ، ويصحو حسن مفزوعا من النوم ذات يوم « ليرى أمه تصرخ فى وجه أبيه وفى يدها سكين وأباه يصرخ : تريدين قتلى يا مجنونة ٠٠ يفقد حسن احترامه للاب والام بعد أن فقد احترام المدرسة والمدرسين ، الكل سقطوا أمامه ، الكل أعلنوا فى صراحة متناهية عجزهم وعدم قدرتهم على التعامل الانسانى »(١٠) وحين يأتى مراد فى زيارة ويجد تراكم المشاكل على الجميع ، يواجه حسن ويعطيه مفتاح العصيان والتمرد دون أن يدرى « أنت لازم تقرر بنفسك ياحسن أنت عايز أيه ، عايز تبقى راجل يبقى تتحمل المسئولية » وهكذا ينضم حسن الى جماعة دينية متشددة تكفر المجتمع ، فهو يأمر والدته فجأة بعدم الخروج سافرة ويطلق لحيته ويتهم والديه بالكفر وانهما لا يفهمان مثل أمير الجماعة ، ويطرده أبوه فى لحظة غضب ، ويغيب حسن لا يعرف أحد المكان الذى قصده ٠

ريح يوسف

انتهى المسلسل على أمل الوالدين أن تنقشع الغمة ، وهى غمة تتشابه الى حد كبير مع ما حدث بعد غياب الديمقراطية وحرية الرأى والتعبير ومنذ أن بدأ صوت التيار السلفى المتشدد يعلو بمؤازرة السلطة ابان فترة حكم السادات والذى لم ينخفض بمصرعه ، وقد رفضت الرقابة كما هو متوقع كل

---

(٩) رواية الغيال صفحة ٣٦٣

(١٠) المصدر السابق صفحة ١٦٥ ، ١٦٦

ما يلى ذلك ، وهو ما وضحته الرواية التى تستمد جذورها من أرض واقعية وتعتمد على وقائع تاريخية حقيقية ، عن التدخلات البوليسية فى قيادة هذه الجمـاعات ، كانت الخطة أن يضعوهم فى مواجهة اليسار فى الجامعة، هكذا قال اللواء الحوت فى مقبرة الافيال «اتجهوا الى الجمعيات السرية بحثا عن سـلطة جديدة ، طمعـا بالارتباط بسلطة لم تسحقهـا هزيمة ٦٧ أو وصولا لسلطة تعوض المهانة العلنية بأعمال سرية، أنا سعد الحوت الذى صنع الارهـابى حسن يوسف منصور ، فهل أضحى بأمن مصر وأمن السلطة ، هل أخون أمانــة وظيفتى من أجــل اعادة ابن يرفض أهله ، بل انه قد يقتلك دون أن يهتز له رمش »(١١) ولم يكـذب هنا اللواء الحوت ، اذ هو لا يستطيع أن يكذب ، فعالم الرواية يعتمد رغم سباق التـداعى الحر على لحظـات الكشف ، فلا أحد فى المقبرة يمكنه أن يكذب ، اذ هم جميعا نبت الحقيقـة وحدها ، وأمام مرايا المواجهـة مـع النفس يدلون باعترافاتهم ، لايشغلهم مستقبل لانهم بلامستقبل ، ولايعنيهم ماض لان الحاضر جاثم رغم أنوفهم ، وهم الهاربون الى جحيم الاجتـرار اللا نهــائى .

وتكتمل الصورة بشهادة اللواء الحوت وتداعيات يوسف منذ أن بدأ تمـرد ولده الذاهل عن الحقائق الكبـرى ، واستطاع المؤلف هنا تحليل وتشخيص المنطلقات والمكونات الفكرية للفتى ، وهو العضو فى جماعة التقوى والتقية والتى تماثلها ، بل وتكاد تطابقهـا وتتخذ من أهدافها نبراسا ، الكثير من الجماعات المتطرفة التى تكفر المجتمع وتجهله وتردد شعارات وأقوال منقولة ومستقاة من اجتهادات متشددة تتمسك بالشكليـات والمظـاهر دون اهتمـام بجوهر الدين الحقيقى الذى لايتناقض مع التقــدم بحـال .

وفى مناقشة المؤلف لهذه الظـاهرة الخطيرة التزم بالموضوعية القائمة على الجدل العقلى وهو يحلـل الـدوافع النفسية والاجتماعية وتأثيرات الظروف السياسية والاقتصادية ، وهو ما أطلق عليها الناقـد فاروق عبد القادر بحق « انها دراسـة فى ارهـاب شـبـاب السبعينيات ذى الطابع الـدينى من خلال حالة نموذجية هى حسـن بن يوسف منصور »(١٢) وهو بالطبـع ما فعله المؤلف فى مسلسله المبتور ، وهى قضية كان يجب أن يهتم بهـا التليفزيون ورقابته التى تضامنت مع الانتـاج ورفضت الخوض فى تفاصيل الجيـل الرابع « الشـاب من هؤلاء متعطش فى نفس الوقت للطاعة العمياء، يبحث بأسنانه وأظافره وبكل طاقات روحه عن قوة يحترمها الى درجـة

---

(١١) المصدر الســابق صـفحة ٢٠٩

(١٢) . « الدين ليس مخبـأ نهرب فيه » مقـال عن رواية « بنـت من شـبرا » — جريدة الاهــالى — العـدد ٢٣١

التقديس ويستسلم لهـا ويعيش فى كنفهـا ، ما ذا يبقى للشاب الذى يفقـد احترامه لمجتمعه ، يجلس بين الكبـار فيجدهم يتشاتمون ولايخرج حـديثهم عن نطـاق السرقـات والرشاوى ، يتهمون بهـا أصدقاءهم بمجرد أن يولوا عنهم ظهورهم » (١٣) فاذا كانت المشكلة عند التلفزيون هى غلوس الانتـاج ـ كما زعموا ـ فمـا الخـوف من رأى أبطـال دراميين فى أحداث قريبة أثرت وتؤثر على مسيرة بلادنا ، وما الخوف فى أن ننـاقش شبابنا من خـلال الدراما فى أشـياء تهمه ، ألا يدل ذلك على قصور فى نظرة الاجهزة المسئولة ، بل وتعاميها وتجاهلهـا عمـا يحـدث فى الواقـع ، بل ومشاركتها عن عمـد أو جهل فى عملية الانغـلاق الفكرى الذى يعيشه شبابنا ، وبعد هذا يأتى من يسأل : لمـاذا يتطرف شبابنا ، وهـم حين يحاولون نصحهم يمـلاون الاجهـزة بأحاديث ركيكـة مبـاشرة وفجـة ، يزينونها بحجج واهية لا تقنع طفلا، ودائما مانادينا بحل أجهزة الرقـابة ذلك السيف المسلط على ضمير وعقـل الفن فى بلادنا ، ولـكن لا حيـاة لمن تنادى .

ما بعـد الرقـابة

اذا كانت الاجيال الاربعة هى التعبير عن الارستقراطية المصرية ، حيث كانت ملكية الارض هى مفتـاح القـوة السياسية ، فان تحلل وانهيار هـذه الطبقـة وبزوغ طبقـات أخرى بعـد تطور موارد الثروة وتقسيم الاعمـال قـد أحـدث الكثير من التشـابكات الطبقية ، فان ما يعنينا ونحن بصدد الانتهـاء من استقراء أفكـار المسلسل والرواية ، ان هذه الاجيال جميعـا مختلفة الاهـداف والرؤى والافكار ، وانهم حصيلة واقع مريض ، ما زال يحتوى فوق ترابه مثل هذه النماذج ، هذا الذى يعكس من أمراضه النفسية على الدين ما يأباه ويرفضه ، وذلك النفعى الانتهـازى الذى أنفق الكثـير من أجل تدعيم وجـوده بالحفـلات والرشاوى ، والمتغرب الذى يرى فى الغرب مثلا أعلى دونما انتماء لتراب وطنه ، وهذا الذى يعيش على أمجاده القديمة منتظرا أن تعود عجلة الزمن للوراء ، ولكنه انتظار للمستحيل ..

تميز اخراج ابراهيم الصحن لهذا المسلسل بالبساطة الشديدة والتعامل مع النص المكتوب بحساسية وفهـم كبير ، مثلما يفعل فى معظم أعماله(١٥) وساعد على ذلك حسن اختياره لممثليه، وقد جسد محمود ياسين ثلاثة أجيال فحـاول جاهدا أن يفصل بين طبيعـة كل فترة والسمات الشخصية المتفردة لكل منهـا ، وأدت سمية الالفى دور

---

(١٣) رواية الافيـال ـ صـفحة ٢١٠.

(١٤) « بين السرايات » أخر ما عرض من مسلسلاته الهامة ـ كتبه عصام الجنبلاطى .

كوثر بتفهم ونضج ، وتفوق كل من رشوان توفيق (لطيف) وليلى طاهر (زينب) ومحمد السبع (عبد السلام) ونظيم شعراوى (رئيس الوزراء) ونبيل الحلفاوى (مراد حسنين) وهالة صدقى (فاطمة هانم) وزوزو نبيل (أمينة هانم) ومحمد الدفراوى (محمود) ومعهم عبدالحفيظ التطاوى وعبد الرحمن أبو زهره وأحمد خميس وأنور رستم وعبد الرحيم أبو ريا واحمدعقل وغيرهم ٠٠ كل فى حدود دوره ، حيث يقودهم مايسترو قادر على اخراج أفضل ما لديهم ، ومعه موسيقى موهوب عمار الشريعى فى عمل درامى كان يمكن أن يزداد أهمية وفائدة لولا بعض الاخلال المتعمد من قبل أجهزة الوصاية على المواطنين والمسماة بالرقابة !

في العدد القادم

* ندوة العدد

شعر العامية

ولغة العامية المصرية

تابع الندوة : على ابراهيم

* دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة وتقديم : أحمد الخميسى

* سـينما

الطاحونة ..
.. والطوق والإسورة

(قـراءة نقـدية)

عبد التواب حماد

من المستقر لدى صناع الصورة المقروءة ، ان تحويل الادب المروى أو المسرح ، الى عمل يعتمد على التدفق النموذجى ، للظل والنور ، هو نوع من الترجمة الصعبة لا تستأديهم مجرد مقابلة المفردات ، ومناظرة المفردات ، ومناظرة الفصول فحسب ، بل تقتضيهم : تفكيك اللغة الادبية الى عاصرها البدائية ، واعادة تركيبها ، فى لغة ذات خصائص مختلفة ، فى تشبيهاتها ، واستعاراتها ، ومجازها ، ورموزها ، وكل جمالياتها ، على وجه الاجمال ٠

لكن طول المرانة ، والتمرس على اعادة تشكيل الرواية الادبية ، الطويلة ، ونحت ملامحها باللغة السينمائية ، جعل من الصعوبة التى ألمحنا اليها ، أمرا لا يقاس ، بالنسبة الى الاعضال الناشىء عن تحويل الاقصوصة ، الى عرض ضوئى مقبول ٠

فالرواية الطويلة ، بما تحمله من تيمة اساسية ، وتنويعات مصاحبة ، وخط درامى متصاعد ومحسوب ، وصراع متحرك أو ساكن ، ومجالات للوصف والاستعراض ، ومنعطفات للتداعى والتحليل ، كلها جميعا ، روافد موصولة ، بطبيعة الفيلم الروائى المطلوب ٠٠ وهى فى النهاية : مناط التيسير فى عملية (الترجمة) ، تخفف من لغتها الى حد بعيد ٠

لكن تاريخ القصة القصيرة ، يعلمنا انها ـ غالبا ـ ما تكون محاولة لتكثيف اللحظة الشعورية ، عند القبض عليها ، واقتيادها الى السياق الادبى ، واخضاعها لما له من وسائل وضرورات ٠

والسينما لا تعجز عن تكثيف اللحظة الشعورية ، لكنها تضغطها فى ثوانى نزرة ، ٠٠ فماذا يصنع منشئو الفيلم ، بعد ذلك ، بآلاف الامتار من الفيلم الخام ، حين استهلكوا منها

فقط بضــع عشرات ، فى مســألة التكثيف ؟؟ ٠٠٠٠ هذا هو الاعضال ٠

* * *

« فطاحونــة الشيخ موسى » هى واحــدة من سـبعين قصــة قصيرة ، اقتطعها القصاص (القناوى) : يحى الطاهر عبد الله ، من عمره ، وتجاربه الخاصة ، ليجدل منها ضفيرة الزمان والمكان والعبق المصرى العتيق ٠

ولقد اشتبكت فى طاحونته ـ بعمقها القريب ـ مطامع وخرافات : فتواجهت طموحات بقال القرية (وشيلوكهـا) فى « توديــع القــروش واستقبـــال الجنيهات » ، مع عناد جماعة البسطاء من وثنيى القرائح والمعتقدات ، لتحول دون تشغيل طاحونة القرية الجديدة ، وهــم فى مسيس الاحتيـــاج ٠٠٠٠ والمطامع لا تعوزها الحيلة ،

والبساطة ، لا تصمد على الاستدراج ٠

لكن على المســتوى الاعمق ، من « الطــاحونة » ، كــان يحى الطاهــر عبد الله يدير مواجهة من نوع مختلف:

فبين شــهوة التطــلع البرجوازى ، المدجج بمؤسســات الدعاية السليطــة الواثقة ، والرغبة اللحوحة فى صنــع التراكم الرأسمالى عن طريق الاحتكار للهيكل الانتاجى ، من جهة ٠٠ وبين الحصانة الجماعية المعزولة عن الوعى العقائدى ، من جهة اخرى ٠٠٠ دارت فى قاع العمق ، هذه المواجهة ٠

فاذا كانت « لفة معسل ، وأقــة حلاوة » ، هى الثمن الكامل لكرامات (الادعياء) ـ على السطح ايضــا ـ ، فان شراء الذمم والضمائر ، واهتبــال العقلية الميثولوجية : هو الثمن المدفوع من أجــل السيطرة ، والاحتكــار ، والتسييس ٠ (على المستوى الاعمق من الصراع) ٠

هذه هى مستويات الصراع ـ كما نراها ـ فى طاحونة الشيخ موسى ، « لصــاحبها الخواجة نظير ، وولــده مفيــد » ٠ ، تــدور من خلال موقف واحد ، سبق وقلنا انه لا يستغرق على الشاشة السينمائية ، سوى بضــع هنيهات ، فكيف استطالت لدى خيرى بشارة الى ساعتين أو تكاد ؟؟

* * *

لقــد لجأ صــاحبنا الى ملحمة اخرى ، مخصبة بكل التفاصيل التى اعوزت « طاحونــة الشيخ موسى » ، وفيها معالم البيئة المفتقــدة ، وروح الرجال الهائمة بين وديان الصخر ، والمغتربة فى روابى فلسطين ، واعطته هذه الملحمة تسجيلا حيـــا ، لحيــاة البشر الســجناء ما بين المعبــد ٠٠ والخص ٠

طوق الطاحونة بالاسورة ، ليحجب بريقها ملامح الطاحونة ، وليضــل بعدها صريرها المفزع ، وسط هدير الملحمة الصــاخب بالاف التفاصــيل البيئية ، التى هيأت لخيرى بشارة ٠٠ ممارسة حرفة برع فيهــا ، ونال جوائزهــا ، ونعنى بهـــا الافــلام التسجيلية ٠

لكن مخرجنا ، ضيق على نفسه الخناق مرتين : مرة حين هم بالطاحونة ، فيلما ، فخذلته كقصة قصيرة ، ضاقت رقعتها عن استيعاب الافلام •

ومرة اخرى حين سوى من الطاحونة قنعبا ، يسكب فيه ملحمة الاحباط للانسان المصرى فى براريها ، ففاض القعب بالملحمة الطويلة ، وحار المشاهد فى الامساك بكل الخيوط •

لقد نهض خيرى بشارة ليواجه خصمين فى وقت واحد :

واجه (« حزينة » التى مات عائلها ، وغاب ولدها ، وسلمت ابنتها لمحترفى الاخصاب فى المعبد ، لمواجهة العجز الجنسى لدى زوجها ، ثم تواجه بعد ذلك حمى الموت تخطف الابنة المطلقة ، وحمية الخال العائد يغسل عار الحفيدة ، وتمكث فى النهاية ، « حزينة » كما ولدتها امها ، وحيدة كما خلقها الله) •••• وذلك خصم لا يستهان به ، على تعاقب حلقاته ، وتتابع مآسيه ، ثم لا يستهان به ، وهو مفعم بالمشاهد البيئية ، التى اثارت لعاب مخرج تسجيلى قدير ، فالتهمها جميعا •••• ليصاب بالتخمة •

ولقد واجه قبلها خصما قابعا فى « الطاحونة » ، اراد ان يتعقبه فيها ، فاختفى بها ، ثم انسل منها دون ان يراه •

فهل نستطيع – مع ذلك – أن نسوق حكما قاطعا ، على فيلم من هذا القبيل ؟؟؟ نعم :

فهو بمقياس للرواية السينمائية التسجيلية ، فيلم فاتح : فيه ما فى الافلام الفاتحة من اخلاص واجادة ، وفيه ما فيها من تهور ، وتدفق ، وحماس •

بل فيه ايضا بارقة (الاستخلاف) فى الواقعية الفيليمية ، ما بين جيل صلاح ابو سيف ، وجيل جديد ، قد شب عن (الطوق والاسورة) •

زيارة دوريمنات فى بورسعيد

توفيق عبد اللطيف

فى كلمات قليلة ذات شحنة عاطفية ووجدانية عالية فى كلمة بطاقة العرض يصوغ المخرج (مراد منير) — البورسعيدى الأصل — صرخة شجن وحب وعتاب وألم ومحنة اغتراب كلمات لمدينته وناسه معاتبنا على بهرجها الاستهلاكى وثوبها الملطخ بأوراق المال ويتساءل بكل الحنو كيف تحول الناس وتبدلت الأخلاق لتوائم طغيان المال الذى يفرز سلم قيم وأخلاق تضاد كل ما هو انسانى ونبيل عبر رحلة التاريخ الانسانى من بدء التاريخ الاجتماعى حتى وصل الأمر أن يسميه أبو حيان التوحيدى سافرا فى القرن الرابع الهجرى بأنه .... غفور رحيم .

اختار مراد منير مسرحية زيارة السيدة العجوز لدور ينمات ليجعلها معادلا لموقفه من الحياة (هنا — والآن) وهو موقف اعتبره أصيلا للفنان متوائما مع القانون الشهير القديم (الفنان هو الأسلوب) وبتعبير معاصر (أن الرجل هو الموقف) .

ولست أنوى عرض قصة المسرحية ولكن يعنينى أن أرصد أنها مناقشة لقيمة المال أو دعنا نقول القوة الغاشمة للمال كقيمة تشترى وتبيع وتستعبد أخلاق وقيم مدينة بأكملها وتشوه الضمير والسلوك والأخلاق للبشر حتى يتحول مجتمع بأكمله لقاتل غشوم ، ولأن المؤلف يعد واحدا من كبار كتاب مسرح قرننا العشرين فهو ينسج قيمه المتصارعة على (نول) محكم من تفاعلات العواطف البشرية الصميمية هى عاطفة حب جريح وممتهن استعملت فيه البطلة (كلير) كأداة متعة فى الماضى ثم لفظت ، ولأن الحب كان عميقا فقد كان الجرح عميقا وبرغم إختلاف وضعيتها الاجتماعية والمادية التى صعدت بها من (عاهر) وهى الوضعية الاولى التى أسلمت لها نفسها فى البداية الى زوجة لبليونير . فان

هذا الحب المتهن وما صاحبه من كبرياء جريح ظل يراود شبح الانتقام فى نفسها فتنزع لشراء نفوس أهل مدينة بأكملها كى تصدر حكمها بالاعدام على حبيبها القديم انتقاما وفى المسرحية يبتذل التحول فى اتجاه التشوه الذى يصيب الناس جميعا مقابل أن تمنحهم (بلينونا) من الدولارات فالقيمة التى تتحول وتمسخ هى قيمة الانسان والانسانية، من العام للخاص وبالعكس وفق القانون النقدى الشهير .

استطردت موجزا فى الفقرة السابقة لأطرح أولى القضايا التى يثيرها عرض فرقة بورسعيد القومية وهى قضية أن يمتزج ويتداخل موقف الفنان من الحياة بموقفه من فنه وأدائه التعبيرية من ناحية لينقل بنا الى ملمح معاصر من ملامح فنون التعبير وهو دور الفنان الفاعل وليس الحرفى الصناع الحربائى على طريقه لكل مقام مقال وترجمته (الانتهازية الحياتية) . وصعوبة الموقف الذى نشير اليه على الفنان انه يمنحه بطاقة شرف سرعان ما تتحول الى انوطة أداة لهذا الشرف نفسه حيثما يباع ويشترى . هذا الموقف المحدد يقود لأدوات تعبير ورغبة فى التوصيل والتواصل فى علاقة جبلية بين المنصة المسرحية والوعى المشاهد وهذا القانون الأخير هو القانون الجامع المانع لطبيعة الظاهرة المسرحية عبر العصور ومع كل اختلاف قوانين العرض المسرحى فى أزمنة وظروف متغايرة ومتباينة .

ان الاجابة المركبة التى يطرحها عرض (الزيارة) تفيد بأن المخرج قد اختار موقفا من الوجود وقد حاول بقدر عال من الفورة الحيوية أن يجد المعادل بين نسيج المسرحية وقيمتها المطروحة وبين المكان والزمان الذى يخاطبه داخل مدينة بورسعيد الحرة فى اطار الكاريكاتير الاجتماعى الاقتصادى الأخلاقى المصرى الآنى الذى بدأ منذ منتصف السبعينات وحتى الآن فى غيبة فلسفة اجتماعية سياسية اقتصادية شاملة ومحددة ومتكاملة أيا ما كان توجهها المذهبى !! ؟ .

لقد وفق المخرج لتوجيه دفعه الوعى المشاهد لعقد علاقة ذهنية وجدانية بين الخاص والعام بين (جوللين) مسرح الحدث وبين (بورسعيد) مسرح العرض بالحاح مكثف وجزئية ملحة من فكره التعبيرى تلح عليها فكرة ايقاظ الوعى النقدى وهامش من التعليمية غير المباشرة وهذا ما يمثل أهم أركان رؤياه المسرحية .

هذا عن الطرح الفكرى ، أما طرح استخدام المخرج لأبجدية المسرح المعروفة فيمكن الاشارة الى التالى بشكل موجز ومكثف :

٢ — الاطار التشكيلى :

كانت ثمة خلفية معدنيـــة بحجم الصـــورة المرئيـــة باللون الرمادى المحايد ســمحت بتوصيل الخلفيـــة المعـــادلة لبرودة تعامل البطلة مـــع هـــدفها وللخلفية المحـــايدة التى تحتوى تحول اهل المدينة جميعا من وضعية أخلاقية الى نقيضها كما سمح اللون الرمادى المحـــايد بما له من خواص امتصاص وانعكاس الالوان المختلفة للاضـــاءة بحرية تعبير كبيرة للمخرج فى استخدام الدلالات النفسية والجمالية للضوء (وقد عرفت تبما بعد أن المخرج قـــد استخدم الباب المعدنى لخلفية المسرح كبناء والذى يعنينى هنا أن النتيجة ادت وظيفتها بصرف النظر عن الاسباب) .

ثم استخدم سلما كبيرا موجهـــا فى خط (دياجونال) بزاوية متجهـــا من اعلى يسار المسرح (اقوى نقطة للدخول متعارف عليها) حتى منتصف المسرح (أقـــوى نقطـــة للتركيز والتأكيد بالنسبة للمثل) واستخدمها بشكل تفصيلى متقن ومعبر .

وفى الفصل الثانى استخدم تكوين معدنى رأسى ضيق ، شكل فيه ثلاثة مشاهد على التوالى بين (البطل — الضحية) وبين شخوص المسرحية ذوات التأثير المتوالى على اعـــلان قرار التضحية به .. وقـــد حصر الحركة المسرحية داخل هذا الصندوق الصغير فنجح من ناحية فى استغلال الفراغ الرأسى لخشبة المسرح الى جـــانب استخـــدام أعـــلى الســـلم (اســـتخدام الفراغ الرأسى نادرا اللون الرمادى المحـــايد بما له من ما يســـتخدم الا فى حـــالة استخدام عمـــارة مسرحية مرتفعة دقـــة ندر استخدامها الآن) .

ونجح بتكـــوين هـــــذا القفص الرأسى فى تغيير الايقاع الحركى فى المسرحية ككل خاصة وأن الحركة المسرحية فى الفصل الاول وفى بقية الفصـــل الثانى قـــد ملأت المسرح بأكمله ثم نجح ثالثا فى أن يعطى دلالة تضييق الخناق على البطل الضحية تمهيدا لقتله فى النهاية .

وقـــد نقل المخـــرج فى التعبير تشكيليا حينما دلى ضابط الشرطة على ارجوحة مدلاه من أعلى المسرح ذلك لأن الدلالة التى يعطيها تأرجح رجـــل الشرطة تخـــرج من دائرة التعبير الرمزى (لا أقصـــد المعنى الاصطلاحى المدرسى للكلمة الرمزية) الى دائرة التعبير المباشر الركيك .

(ب) الدلالة التعبيرية والتشـــكيلية للحركة :

من أقـــوى أدوات التعبير عنـــد المخرج استخدامه للحركة الجماعية تعبيرا فيه دلالة وتركيز واقتصـــاد وحيـــوية وجمـــال . التكوينات الفـــردية والثنائية والتكوينات البســـيطة وكانـــت ثمـــة لوحتين جماعيتين موفقتين من حيث التعبير والدلالة وتصـــعيد الذروة فى

نهاية الفصل الاول باعـلان البطلة أمام أهل المدينة جميعا قرارها بالموت على حبيبها ولوحة ختام المسرحيـة التى يرفع فيها أهـل المدينة امتارا كثيرة من القمـاش الملون (المقيذل اللون) كمشـهد احتفـالى مركب بسيادة السلع الاستهلاكية الزائفة على حياتهم ويعبرون تعبير حـركى لفظى مركب عن خفتهم لأبن بلدتهم وبتعبير رمزى عن خفتهم لأنفسـهم بهذا القماش (السلعة ـ الوسيلة ـ القتل) .

اما ما عاب الحركة احيانا فهـو التوتر الجسدى الذى عاده مانيتاب المثلين عند زيادة جرعة الاحساس والانفعال وهو أمر دائم الانتشـار بين الهواة بل ونجده لدى عدد من المحترفين نتيجة غياب منهج تعليمى ينص عـادة على التعـود عـلى (الاسترخاء) (منهج ستانسلافسكى بدأ التنظير له سنة ١٨٩٨ وانتشر فى مصر فى بـداية الستينيات ولم يعمل به أحد) .

)جـ(التمثيـل :

يتميز التمثيل فى مسارح الهواة عـادة بالعفوية والانفعال الزائـد وعدم سيطرة القانون القائل (عقل بارد وقلب دافىء) والتوتر الزائـد الا أن هذا كله يكون مشـفوعا له بالحب والحمـاس الزائـد وانكار الذات ... ويتميز التمثيل فى مسرح الهواة تقليدا لبعض مثالب المسرح المحترف فى مصر بسـيادة اسلوب الكليشية الزائف واحيانا بسـيادة اسلوب موروث من القرن التاسـع عشر كان معروفا باسم (الأسلوب الرفيع) أساسه المبالغة والابتعاد عن الصدق الفنى .

وفى عرضنا هـذا نجد اتجاها ناجحا ملحوظا نحـو اسلوب أكثر صـدقا وتلقائية وواقعية ومحاولة صـياغة (شـخصية مسرحيـة) أو (بناء دور) .

نجدنا هنا أمام تمرس متمكن متميز لـدى (فوزى شنودة) الذى قـام بتمثيل (البطل الضحية) ونوع من السيطرة الانفعالية والاختيـار والاقتصاد فى التعبير الملائم وقدر من الحضـور القوى .. كذلك نجـد (ماجدة منير) التى مثلت دور البطلة (كلير) لها حضور وصوت ممتلىء معبر ونجد لديها وجها ممتلئا بالصحة رسمت عليه قناعا مبتسما ابتسامة قاتل جلاد يقتل بنعومة كحد الموس ومن معالم توفيقها أنها قـد اجادت التعبير بعينها ووجها كله فى مشهدين عاطفيين فى نهـاية الفصـل الاول والثانى فكانت أصيلة جدا فى التعبير عن معنيين اسـاسيين فى نبيـة الشـخصية هما الحب الشـديد المتملك والكبرياء الجريحة المتقمة فى تنويع متبـادل موفق . كذلك يتميز (محمـد الكتاتنى) فى تمثيله دور المدرس لولا توتره الحركى المشدود فى مشهد يقظة الضمير الذى انتابه

و (العربى برهام) الذى عكس خبرة تمثيل متراكمة فى دور (ضابط الشرطة) و (نجيب سايمان) فى دور القسيس بهذا القناع الزائف لرجل الدين الذى يحمل ملامح برجماتية تبريرية تحت القناع المتجرد الزائف .

د ــ الموسيقى :

هنا بالتحديد كانت نقطة اخفاق فى كل العرض من حيث المنهج الذى اختاره المخرج وهو اختيار آلة (السمسمية) البورسعيدية التقليدية فى التعبير الموسيقى .

وشفيعه هو هذه الفوره الحيوية والرغبة الملحة فى التواصل ولكن هنا ترتفع حدود احتجاج الاصول والمنطق والاسلوب بين ما هو جائز وما هو غير جائز فى الفن .

وبعد ...

ان العرض يطرح للمناقشة والتحليل والتقييم عدة أطروحات تحتاج كل منها بلا مبالغة لدراسة منفصلة منها طغيان الطابع المحلى على عرض أوروبى ويمكن من أحد وجهات النظر دفاعا القول بأننى فى مصر منذ سنة ١٩٥٨ لم يحدث أن شاهدت عرضا أوروبيا أو أمريكيا خلا من بعض ملامح الطابع المحلى حتى فى تجربة الخال فانيا لتشيكوف التى أخرجها مخرج سوفيتى من تلاميذ مدرسة ستانسلافسكى الموغلة فى الواقعية والتفاصيل السلوكية .

وهناك طرح آخر هو خلط الاساليب المسرحية جزئيا وهناك أيضا دفاع بأن مدارس الاخراج المسرحى هى انجازات وتراكمات ورؤى رواد مخرجين مسرحيين لا تواكب بالتطابق التقسيم المدرسى الاكاديمى للمدارس الأدبية وأن ثورة هؤلاء الرواد قد اشتملت على فكرة فنية ثورية هى ابتداع اسلوب اخراجى .. وهناك ملحوظة هامشية هى أن الاكاديمية الصارمة قد عوقت انفجار ثورة التأثيرية وما تبعها من مدارس عديدة فى الفن التشكيلى .

ان كل ما قلته لا يعنى غياب المنهج ولا يعنى فوضى التعبير لكن هذه موضوعات يطول ويحلو الجدل فيها لو اتسع واحتمل صدر الحركة النقدية لها .

وأخيرا :ــ

ويتميز هذا المخرج من حيث الرؤيا والأسلوب والقضايا المسرحية التى يحاول معالجتها وهو واجب أساسى اذ أن على الفنان الحقيقى أن يصارع مادته ويجد لها حلولا .. ثم هو يحاول باقتدار أن يضيف للفن المسرحى قدر ما يتجه له الطموح الحلم ملتزما بموقف من الوجود ومن الفن .



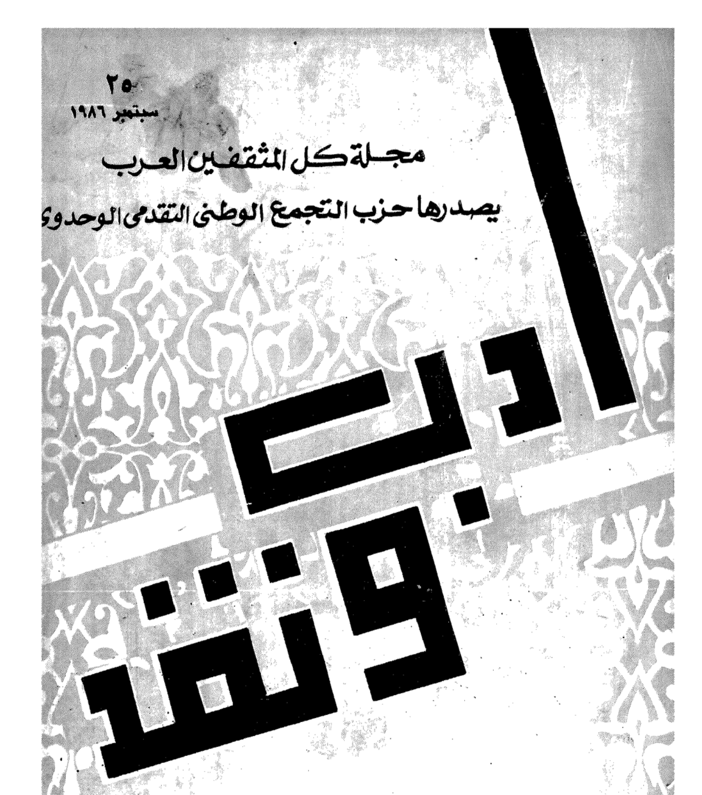
ايتان هابر / زيف شيف / ايهود يعاري

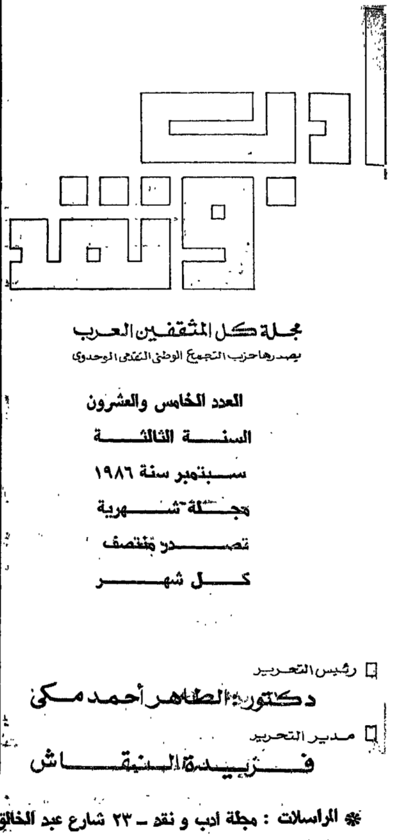
ترجمة وتوثيق : إبراهيم منصور

حدث في كامب ديفيد

المفاوضة على الطريقة الساداتية

طبقاً لروايات : اسماعيل فهمي / محمد ابراهيم كامل / كارتر
كوانت / بريزنسكي / ديان / فايتسمان


٢٥
سبتمبر ١٩٨٦
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
أدب ونقد



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الخامس والعشرون

السنة الثالثة

سبتمبر سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

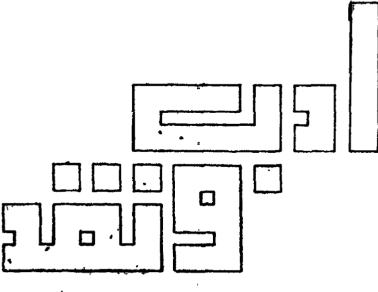
* المراسلات: مجلة أدب و نقد ـ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ـ القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هـذا العـدد :

الصــــفحة

إفتتاحيـــــــة :

أدب الثـــــــورة المضـــــــادة

فـريدة النقـاش

قال الدكتـور على الراعى فى نقـده لرواية « حجـر دافىء » لرضوى عاشور فى مجلة « المصور » انه استراح لموقف احـدى بطلات الرواية — أو بالأحرى لموقف الكاتبة من هـذه البطلة التى هى امرأة عادية مات زوجها وقررت الا تتزوج لتتفرغ لتربيـة الأبناء ، وحين تتطور الأحـداث الطلابية فى بداية السبعينيات ويخرج الأولاد الى الشارع ، ويأخذ البوليس فى ملاحقتهم ، تملأ السيدة سلتها بالحجارة وكأنما تهم بمشـاركة المتظاهرين قصـفهم للبوليس ، لكن المؤلفة تختار الا تقول لنا ماذا فعلت شمس بعـد ذلك ، هل ياترى شاركت المتظاهرين غضبهم بعمل ما أم انها حملت سلتها المعبأة بالحجارة ومضت ...

وقال الدكتور الراعى انـه يفضل هـذه النهاية على تلك التى وضـعها « مكسيم جوركى » لرواية « الأم » التى اخـذت فى توزيع المنشورات فى الختام وقد كان تحولها الى صفوف الثورة شيئا واقعا ، استغرق وقتا طويلا فى الزمن الروائى لدى مكسيم جوركى ، وفى الزمن الواقعى الذى شهد المخاض العنيف لثورة أكتوبر الاشتراكية .

تقدم لنا هذه المقارنة العابرة مفتاحا لدرس طويل لكل من « ادب الثورة » وادب « الثورة المضادة » وعلاقة كل منهما بزمنه من ناحيـة من حيث قدرته على التعبير والمحاكاة والتبشير ، وبالنموذج الذى وجد لدينا وفى العالم من حولنا لهذا الادب أو ذاك من ناحيـة اخرى ، وهو درس لابد ان يقوم به باحث او مجموعة باحثين حتى تتجلى الصـورة الحقيقية للانتـاج الأدبى فى بلادنا خلال ربع قرن مضى او ربما يزيد ، صورة سـوف تساعدنا على كشف مناطق خفية فى ادبنـا لم تكتشف نقديا بعـد .

وتحدد هذا الزمن بصورة خاصة لأنه شهد على الصعيد الوطنى والاجتماعى والسياسى تحولين متناقضين وكبيرين ، الأول كان فى اتجاه التقدم الاجتماعى وبدأ زمنيا باجـراءات التأميم الواسعة سنة ١٩٦١ والثانى بعد ذلك بعشرة أعوام تماما حين وقع الانقلاب الساداتى ضد الناصرية وأخذ يمهد الأرض لمصر الانفتـاح والتبعية الشاملة .. فكان انتقالا لمسار جـديد .

وهذا التحديد للخطوط العامة ضرورى لأنه ليس بوسعنا أن نحلل ظاهرة أدبيـة ما بمعزل عن الظروف الاجتماعية ـ الاقتصـادية التى خلقتها وأحاطت بنموها ...

فالأدب لا ينبت فى الفراغ . وقد عرف أدب الثورة المضادة طريقه الى الناس فى السـنوات الأخيرة لا لأن عقما أصـاب المبدعين الجـدد الذين ظلوا أوفياء لحلم الثورة بل أخذوا يواصلونه ، وانما لأن الظروف الاقتصادية ـ الاجتماعية التى جاء بها الانفتاح*فضـلا عن أنها خلقت الأرضية اللواتية لهذا الأدب .. لانتاجه وتذوقه ، على السـواء فقـد مكنت للفئات والطبقات الجديدة بحكم سطوتها الشاملة أن تفسح المجال لهذا الأدب ليسود ويروج ضمن عالمها الثقافى . بمجمله ، فأخـذ يخلق لنفسه نقادا ودعاة اعلاميين اذ التخوم بينه وبين الدعاية لا تكاد تبين ... حتى أنه راج كثيرا مصطلح يدعى الأدب ((**الاعلامى**)) وهـو باختصار ذلك الأدب الذى يرى واجبا عليه بصفة دائمة أن يمجد السلطة القائمة، ويفرد لقراراتها الصفحات الأدبيـة ويكيل لها المدائح شـعرا ونثرا ، وبطبيعة الحال فان النقاد الجادين يعرفون أن هذا النوع من الانتـاج لا ينطوى على أى قيمة ويهملون شأنه ، **لكنه سـوف يأتى اليوم الذى يخضـع فيه علماء الاجتماع هذه المـادة للبحث من زاوية تأثيرها على الجمهور ، ليكتشف أن رواجها قد ترك أثره المدمر على الذوق العام ...** وخلق أوهاما كثيرة ... وكان راعيـا وجدانيا للحلم الفردى والخـلاص الفردى ... وللقومية الضيقة ...

ومفتاح ((**الراعى**)) ضرورى جدا لأنه سيكشف لنا فى المسـتقبل أن أدب الثورة المضادة هـو الذى طالمـا استلهم نموذجا خارجيـا باهرا بطريقة ما ، وأنه على العكس من ذلك فان بدايات الأدب الثورى الذى خرج من رحم المدرسـة الواقعية الفنية فى منتصف القرن أخـذ

يطور نفسه طبقـــا لاحتياجات الواقع المحلى والطرق التى يفتحها .. مستفيدا من التطور العالمى لا ناقلا لبعض أفكاره الجاهزة فعلى ســبيل المثــال كان أدب ت.س اليوت فى بداية القرن فى أوروبا ثم فى منتصفه فى بلادنا راية من الرايات المرفوعة أبدا لدعاة الثورة المضادة وهــؤلاء الذين سخروا من حلم الاشتراكية ، والنضال من أجلها والتبشير بها ، كذلك إستخدام أدب الكسندرسولجنيتسين المنشق السوفيتى فى سبعينيات القرن للبرهنة على « خــرافة الثورة » ، وكانت تجربة سولجنيتسين فى معتقلات ستالين التى ســجلها فى أكثر من رواية مادة خصبة لهــذه الدعوة وأداة للدعاة ووجد كل منهما مقلدين نشطين يفتعلون تلك العوالم المشابهة من الخراب والضياع والاحباط والعدم ، من واقع مختلف تماما يعرف الناس فيه أشكالا أخرى للضياع والقمع ويلعب فيه الدين وظائف مغايرة لتلك التى لعبها فى أدب اليوت الذى اســتند بقوة الى التراث المســيحى ..

وأدب الثورة المضــادة ليس انتاجا اعلاميا منقولا ومقلــدا فقط يداعب احلام الثراء والتفرد لدى البسطاء بل هو أيضا أدب مخادع لأنه يتلفع بأكثر الأفكار نبلا . ويلعب — وإن بمهارة محــدودة — على ذلك الوتر المشدود أبدا فى الروح الشعبى وهو الاحتياج العميق للســلام والطمأنينة والأمن ، فتتدفق علينا فجاة تلك المسلسلات التليفزيونيــة والاذاعية والروائية التى تدعو مباشرة لنبذ الثأر ، والاحتكام الى السلوك « المتحضر » كما يســمونه والدفاع عن الســلام والوئام بين البشر . وتخلط عمدا بين الثأر كعادة متخلفة قديمة أخذ المجتمع يتخلص منها مع اضطراد تقــدمه وتصنيعه وبين تلك الحرب المشروعة والعــادلة التى خاضها المصريون والعرب والفلســطينيون دفاعا عن أراضيهم وحقوقهم المغتصبة ومازال عليهم أن يخوضــوها ، وطبقا لهذه المسلســلات فإن « الوئام » بأى ثمن هو مطلب لابد من الســعى لتحقيقه ولو كان على طريقة معاهدة كامب دافيد والصلح بين حكومة مصر واسرائيــل ، ولو كان مثل معاهدة ١٧ مايو التى فرضت على الشعب اللبنانى وأسقطتها مقاومته الباسلة .

وتتواصل الأفكار الرئيســية فى أدب الثورة المضادة لتمتــد الى التصالح الاجتماعى أو ما يسمى فى قاموس السياسات القائمة الســلام الاجتماعى وهــو ذلك الذى يقــوم بين المســتغلين « بكسر الغين » وضحاياهم حيث نجد المشكلات المتفاقمة حلها فى طيبة الأولين المحتملة وانصياع الأخيرين الذين تأسرهم الطيبة .. فينساقون مرة أخــرى ، ومن باب آخر لحلم فردى — أبوى من نوع جديد .. ينفى لا فحسب

فكرة النضال الجماعى لتغيير الواقع بل انه يتحاشى حتى رؤية **هذا النضال الذى يحدث فعلا فى الواقع ، والذى كان عبر التاريخ ملهما للأدب الواقعى الذى طالما اكتشف ـ بسبب ذلك بالضبط ـ فى قلب الظلام الحالك طريقا للخروج .**

انه أيضا أدب اقليمى بالمعنى الضيق يخاطب ذلك الغطاء الوجدانى الخارجى الهش للفخار « بمصريتنا » وهو غطاء صنعته سنوات الانفتاح على الطريقة الثقافية الاستهلاكية المضبوطة .. التى تجعل من الفخر « الشوفينى » بديلا للانتصار الفعلى ومادة للاستهلاك ....

يظل سلاحنا الرئيسى فى مواجهة هذه الثقافة هو اعمال العقل النقدى الذى يحللها ويكشف خباياها والأهداف التى تنطوى عليها والأساليب والأدوات التى تستخدمها وصولا الى حقيقة البناء الاقتصادى ـ الاجتماعى الذى تتأسس عليه وتتعهد بالقيام له بالعملية الأيديولوجية الشاملة التى تعيد انتاجه كل يوم فى عقول الناس وأرواحهم ، اى انها تؤكد نفسها كثقافة سائدة ، وتخلق بنفسها مصداقيتها .... وعلى أرضية هذه المصداقية ينتج هذا الفيض من الأدب الهش الذى تفسح له آلاف المجالات لكى ينتشر ويصبح أدبا سائدا لأنه يتدفق بكثرة من وسائل الاعلام المرئية والمسموعة ومن صفحات المجلات والأبواب الثقافية .. ويتدفق عليه الالهام ـ خاصة الالهام الأيديولوجى ـ من نموذج مسبق جاهز أبدا للتصدير من البلدان الرأسمالية الكبرى التى تتفنن فى ترويج منتجاتها الثقافية الاستهلاكية من مسلسلات تلبفزيونية وافلام وروايات وأدب خال الا من معنى واحد فى الغالب هو تلك البطولة الخارقة لرجل المباحث أو مرشد البوليس أو مبعوث المخابرات المركزية الأمريكية فى المهمات الكبرى لتدمير العالم الاشتراكى ..

وكما ان احدا لن يكون قادرا بعد الآن دولة كان أو رئيسا أو شركة عملاقة أن يدمر العالم الاشتراكى الذى أصبح حقيقة أساسية فى عصرنا ، فان انتاج الأدب الجديد الذى سوف يزيح فى المستقبل أدب الثورة المضادة حين تتوفر له الشروط اللازمة التى هى من طور التكوين ـ لن تتوقف وحينئذ سوف يكون بوسع رضوى عاشور أن **تقول لنا ـ دون خجل ماذا فعلت شمس بالضبط .. هل قذفت الشرطة بحجارتها ؟**

فريدة النقاش

الرســـائل المتبـــادلة بـــين :

محمـود درويـش وسـميح القاسـم

من الوطـن إلى المنفـى

*** محمود درويش

الرســـالة الأولى

عزيزى سميح ،

...وما قيمة ان يتبادل شاعران الرسائل ؟

لقد اتفقنا على هذه الفكرة المغرية منذ عامين فى مدينة استوكهولم الباردة . وها انذا اعترف بتقصيرى ، لاننى محروم من متعة التخطيط لسبعة ايام قادمة ، فانا مخطوف دائمـــا الى لا مكان آخـــر . ولكن تسلل الفكرة المشـــتركة الى الكثيرين من الاصدقاء تحـــول الى الحاح لا يقـــاوم . كم تبهجنى قراءة الرسائل ! وكم امقت كتابتها ، لاننى اخشى ان تشى بوح حميم قد يخلـــق جوا فضائحيا لا ينقضى ، حتى تحـــولت هذه الخشية الى مصدر اتهامات لا تحصى ، ليس افدحها ((التعالى)) ، كمـــا هـــو رائج !

الآن ، اشـــعر عن عواطفى ، وابـــدا . لا اعرف من اين ابـــدأ عمليـــة النظـــر الى مرآتنا المشتركة . ولكنى سأبدأ لانضبط ولأورطك فى انضـــباط صارم . سيكون التردد او التراجـــع قاسيا بعـــد اشهدنا القـــراء علينا ! وبعـــدما هناك بعيد ميلادك الذى يواصـــل صناعة الفارق بين العمر والصـــورة . كل عام وانت فى خير وشـــعر حتى نهـــايات النشيد .

لن نخدع احـــدا ، ونستقلب التقاليد ، فمن عادة النـــاشرين ، او الكتاب ، او الورثة ان يجمعوا الرســـائل المكتوبة فى كتا ب . ولكننا هنا نصمم الكتاب ونضع له الرسائل . لعلنا مكشوفة . سنعلق سيرتنا على السطوح ، او نوارى الخجل من كتاب المذكـــرات بكتابتها فى رسائل .

انتبه جيدا ، ان تستطيع قـــول ما لا يقـــال . فنحن مطالبـــان بالعبوس ، مطالبان بالصدق والاخفـــاء ومراقبتهما فى آن . مطالبـــان

بالا نشوه صورة نمطية اعدتها لنا المخيلة العامة . ومطالبان باجراء تعديل ما على طبيعة ادب الرسائل : ابرزه استبعاد وجوه الشهود وجمالية الضعف الانساني . فكيف تحل هذه المعضلة التى يجود بقاؤها الفارق الطلى بين الرسالة والمقالة ؟

سنحاول افلات النص من ضفافه ، اذ لعلى ابرز خصائص الكتابة هى فن تحديد الضفاف الذى يسميه النقد بناء : فلنكسر البناء لتمثر لعبتنا الجديدة على ساحتها المفتوحة .

واصل الحكاية ــ كما تذكر ــ هو رغبتنا الوارفة فى ان نترك حولنا ، وبعدنا ، وفينا ، اثرا مشتركا وشهادة تجربة جيل تقلب على نور الأمل وعلى نار الحسرة ، وان نقدم اعتذارا ودويا عن انقطاع اصاب ساعة فى عمرنا الواحد ، وان نعيد ارتباطنا السابق الينا والى وعى الناس ووجدانهم ، لنواصل هذه الثنائية المتناغمة ــ ثنائيتنا ــ الى آخر دقيقة فى الزمن ، بعدما تمردنا عليها فى مطلع التكون الجنينى تمردا كان ضروريا لبلورة خصوصية لا بديل عنها فى الشعر ، ثم تجاوزت نزعتها الاستقلالية لتتحول الى تناحر سفيه قد كان احد مصادره احساس الواحد منا ، بشكل مفاجىء ، بقطيعة حوار توصل الى يتم . لقد كان كل واحد منا شاهدا على ولادة الآخر . فلنتابع هذه الشهادة .

ولكن ، ما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل ؟

لسنا بشاعرين هنا ، ولن نكون شاعرين الا عندما يقتضى الأمر ذلك . هل هذا ممكن ؟ لا اعرف ان كنت سترضى بهذا التغييب الملازم لاستحضار انسانيتنا المقهورة «بعدوان» الحب والقصيدة ، منذ حول العربى الجديد شاعره الجديد الى موضوع . فماذا نريد ان نقول ؟ لقد فعل الشعر فينا ما تفعل الموسيقى بموضوعها ، تتجاوزه للافتتان بذاتها واداتها . ولكن أين سكاننا ؟ أين لحمنا ودمنا ؟ أين طفولتنا ؟

لقد تعبت من المهارة . ولكن اعجبتنى حاسة المهارة المنتبهة الى ذاتها فى مجموعتك الشعرية الجديدة . ومع ذلك ، فان اكثر ما يعنينى هو انسانيتك . وهنا تحديدا : ابوك ، لقد اعادتنى مرثيتك اليه ، الى كرم الزيتون المعلق على خاصرة السمو الراسخ ، والى قدرتنا على الدهشة وسط تبدل الروائح الصلبة فى الطبيعة ، والى الحدود

النائتة الفاصلة بين الفصـــول . من لا مكان له لا فصـــول له . ولكننى مازلت مفتنونا ومجنونا بخريفنا . وخريفنا ليس هو الشـــجر المدافـــع عن بذاءة الذهب ، ولكنه الرائحـــة ، فكيف ستنقل الى هذه الرائحـــة بالرســـائل ؟

خذنى الى هنـــاك اذا كان لى متسع فى السراب المتحجر . خذنى الى مضائق رائحـــة اشمها على الشاشة وعلى الورق وعلى الهاتف . واذا تعذر ذلك فليسمع منك كل الحصى والعشب والنوافذ المفتـــوحة اعتذارى الجارح .

من حق الولـــد ان يلعب خارج ساحة الدار . من حقه ان يقيس المـــدى بفتحة ناى . من حقه أن يقع فى بئر او فوهة كبيرة فى جـــذع شـــجرة خروب . من حقه أن يضل الطـــريق الى البحر او المدرسة . ولكن ليس من حق احد ، حتى لو كان عدوا ، ان يبقى الولد خارج الدار .

لم نذهب الى العمر فى هذه الطريقة ، بل ذهبنا على هذا الطريق . هل تتذكر هتافك الساطع «ابدا على هذا الطريق» ؟ ابدا ... ابدا وان نعرج ، أو عرج بنـــا على مناف لم تخطر على بال آلهة الشر الاغريقية . ولا افعى جلجامش فعلت ما فعلت بنـــا بنت الجيران . هل تتذكر الشارع الخارج من عكا الى الشـــمال العربى ، وسكة الحديد الموصلة الى الجنوب العربى ؟ . ولكن ، ابـــدا ... ابـــدا على هذا الطريق مهمـــا اشتد مزاح الزمن ، ومهما توسع حمار الخواجا بلعـــام ...

لست نادما على شىء ، فمازالت قادرا على الجنون ، وعلى الكتابة وعلى الحنين . ودون أن أتساءل : هل سبقت الفكرة اداتهـــا لتتكاثر عليهـــا الحصار ؟ اصرخ فى وجـــوه الذين يدفعون الفكرة الى الضجر : ان روحى هنـــاك ، واقـــول لك : ان أولئـــك المحتلين ، الواقفين بينى وبينك ، لا يستحقون اية مقـــارنة مع اى شر عربى ... عبيد الخرافات، طفيليات العجز المديط ، سلالة الانتقـــام ، لا حق لهم فى التصفيق لحماقة الآخرين التى تواصل انتـــاجهم المؤقت . وماذا لو انتصروا فى غيـــاب ؟ هل يضمن فولاذهم القوى النجـــاح الدائم لفكرة ميتة ؟ وهل تصوغ الأداة الحق من الزائل ؟

لهذا السبب احارب الالتباس ، ولا امد حنينى على جسر فردى . فكن انت جسرى الصلب ، وقـــدم لجدل «الداخل والخارج» عافية التواصل . عوضنى عن غياب لافرح : ما دمت هنـــاك انا هنـــاك . وافتـــح النافذة المطلة على العسكر . ما كان يطل على الخارج ، فينا ، يستدير ليطل على الداخل ، هى الدائرة ... هى الدائرة .

ويلحون على اليقتلونى . هل انت نادم على سفر ؟ لم يذهب شىء عبثا ، لم يذهب وقد حاولنا أن نضخ الوعد بما أوتينا من لغة وحجر ودم ! ومازلنا نحاول البقاء والسير ان ينكسر الصوت مادام شعبى حيا ... حيا ... حيا . ومادام الأرض يوم هو هوية العمر . فلماذا يساق فرد واحد الى سؤال : هل انت نادم على سفر ؟ سدى احاول ان ارد السؤال الى سياقه . فاهمس فى آلة تسجيل صغيرة : اذا كان هذا يريحكم ، فانا نادم على سفر !

المكان ، المكان ، اريد اى مكان فى مكان المكان لأعود الى ذاتى ، لأضع الورق على خشب أصلب ، لأكتب رسالة أطول ، لأعلق لوحة على جدار لى ، لأرتب ملابسى لاعطيك عنوانى ، لأربى نبتة منزلية ، لازرع حوضا من النعناع ، لأنتظر المطر الأول كل شىء ، خارج المكان ، عابر وسريع الزوال حتى لو كان جمهورية ، ذلك ... ذلك هو ما يجعلنى عاجزا عن الرحيل الحر ...

ولكنك ستكتب الى ، لاعادة تركيب ما تفكك فى النفس والزمن ، لرفع رافعة التوازن لثنائية ((الداخل والخارج)) الخاصة والعامة ، لاستعادة أولى الطرقات الصاعدة الى أفق يفيض عن الطرق . ستكتب الى . سأكتب اليك ... لأعود . فمازال فى وسع الكلمات أن تحمل صاحبها وان تعيد حاملها المحمول عليها الى داره . ومازال فى وسع الذاكرة ان تشير الى تاريخ . ويجتاحنى نداء راعف الى عودة ، عودة ما الى اول الأشياء والى اول الأسماء ، فكن أنت عودتى !

اذن ، اخرج من خزانة الثياب لنلعب لعبة اخرى مع فتيات أخريات ، ونتلكأ طويلا فى الشوارع الخلفية ، فانت على موعد مع الشاطىء . حيفا حارة فى الصيف ورطبة . ولا تنس أن تزور محطة الشرطة وانت فى طريقك الى البحر ، لا تنس أن تسأل الضابط عن موعد الاعتقال القادم . قدم له سيجارة واطلب منه سجنا انظف من سجن الشهر الفائت . ولا تنس المقال فى ((مقهى روما)) كالمعتاد... وان جاءت ((السيدة)) سلم عليها وقل لها : سافر ... وسيعود قريبا . ولا تسألها عن الجنين ! ...

قريبا ؟ ست عشرة سنة ! ست عشرة سنة كافية لتقبل بنياوب ود خطابها وتعلن بدرايجه . ست عشرة سنة كافية لأن تتحول الحشرات الصغيرة على جراح أيوب طائرات نفاثة . ست عشرة سنة تكفى لأصرخ : بدى أعود . بدى أعود . كافية للاتلاشى فى الأغنية حتى النصر أو القبر...

ولكن ، اين قبري يا صديقي ؟ اين قبري يا اخي ؟ اين قبري ؟ ...

* سميح القاسم

الـرد الأول

اخي محمـــود

اذن ، هكذا نكف قليـــلا عن عبث الغربة ونخترع لأنفسنا لقاءا .. وها انت منذ رسالتك الجديدة (لمـــاذا تسميها رسالة أولى ؟) تدقــ بذكائك الذى اعرفه قاعدة للعبة وكأنك لا تعرف أخاك فى عناده (برج الثور !) وشهوته الفادحة للعب بلا قواعد !

« نحن مطالبان بألا نشـــوه صـــورة نمطية اعدتها لنـــا المخيلة القـــاسية ... » .

هكذا تقـــول فى رسالتك ، هديتك الرائعة لى فى يوم ميلادى المروع . لا بأس عليك يا اخى الحبيب فهنـــاك من هم اقـــدر منا على تشـــويه « صـــورتنا النمطية هـــذه » .. اما نحن فمـــا علينـــا الا ان نرمـــم « المخيلة القـــاسية » ، المخيلة الطيبـــة المدفعـــة الهالكة شـــوقا الى زمن الفه فى زمن الضجيج والوحشة والتعيب .. وماذا بشأن مخيلتنا نحن .. مخيلة جيل برمته ، حاصروها منذ طفولتها الأولى بكأس امرىء القيس الذهبية وأبهـــة بنى امية ، وسيجوها بطالع المتنبي المدهشـــة وصهيل الخيل وصليل السيوف منذ داحس والغبراء مرورا بالقادسية حتى « حرب تشرين المجيدة » ؟ ماذا عن ذاكرتنا المحرومة من غضب الصعاليك ونقـــاء الغفارى ولوعة ابن زريق البغدادى ؟ لقد جروا الى قاويـــــــا النابيب نفطوم وماتهم هم ، وتركونا نتخبط بحثا عن رأس النبع حيـــث ماؤنا نحن .... فما الذى كان وما هو الكائن وما الـــذى سيكون بعد ان صعقوا مخيلة طفولتنا عام ١٩٤٨ وصعقوا مخيلة فتوتنا عام ١٩٥٦ وصعقوا مخيلة شبابنا عام ١٩٦٧ وقايضونا عين جالوت بكامب ديفيد ، والدجـــل على الأعنـــاق .

خانوا ذاكرتنا ، بملوكهم ورؤسائهم وحكوماتهم ومؤسساتهم .. خانوا ذاكرتنا شعبا وجيلا وشعراء . وأباحوا لأنفسهم انقضاضا مثل قصبة هشة أمام عاصفة الوكالة اليهودية والكومنولث وجامعة انتونى ايدن العربية (؟) .

لا بأس عليك ، لا بأس علي .. علينا ان نرمم الذاكرة .

مد الى يدك النخيلة عبر المتوسط لا تكترث بحاملات الطـــائرات

والطرادات الصاروخية فهي منهمكة بلحم طفلة عربية من ليبيا آمنت بان رأس الدوتشي موسوليني لا تصلح قرا للصحراء .

مد الى يدك في غفلة من انبيــاء الكذب وشهود الزور . وتعــال نأخذ نصيبنا من دهشة العيد الأول للقصيدة ابكر يوم كانت زيارتك الأولى للرا مة . كان ذلك بالأمس القريب ، منذ ربع قرن فحسب . هل تذكــر كيف استولينا على مضافة ابى العليــا وحولناها بلا استئذان الى منتدى نقاق لثلة من الشــبان المدججين بدواوين على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وابى القاسم الشابى وكتابات جبران النبوية ؟ هل تذكر ذلك الشاب الذى حاصرنا وأمطرنا بوابل من قصائده حتى ضقنا ذرعا فتهامسنا: ((اللهم اجعل هذه الليلة خيرا .. فهذا الفتى قد تابط شعرا (!) ما كان النوم متاحا الا في ساعة متأخرة من الليل او في اختها المبكرة من النهار... وآنذاك شددت اللحاف الى ما تحت انفك مودعا : (بخاطرك) !

((بخاطرك !)) لمــاذا اتوقف عند هذه الكلمة ؟ آه . صحيح ، لانك لم تقلها لى حين ارهقتك ليــلة ما في موسكو فشددت مصر الى ما تحت انفك . لقــد احزننى رحيلك اكثر مما اغضبنى . كان في رحيلك قسط من الأنانية بقــدر ما كان قسط مماثل من الأنانية في سخطى عليك . والغريب في الأمر ان كتيبة باكملها من الكتاب والصحفيين والشعراء والقرارات في (حادث الطرق) هذا منطلقا تاريخيــا لتجديد امجاد القيسية واليمنية حتى انهم اقسموا بلا رفة هدب ان قصيدة (اليك هناك حيث تموت) موجهـة اليك رغم انهــا نشرت قبل رحيلك بعامين . هكذا كان . بيد ان قصيدتنا المشتركة في الرامة ودير الأسد وحيفا وحبنا المشــترك وسجننا المشــترك ونضالنا المشترك وجريدتنا المشتركة وذاكرتنا المشتركة ، هذا العــالم الزاخر بالفرح الدامى ، الجياش بغبطة التحدى وكبرياء الألم ، كان رأس النبع الذى اكتشفناه وها نحن نعود اليه .

تلت (الرامة) وقلت (دير الأسد) . وتحضر على الفور تلك البداية السحيقة اللصيقة (لعملنا المشترك) . في أعقاب زيارتك لى في الرامة اهديتنى قصيدة . كان عنوانها (عروس جبل حيدر) . وكان مطلعها .

في حضن حيــــدر ترقــد   حيث الجمــــال مفــــرد

وبالطبع كان على ان ارد على النــار بالمثل . وهكذا اهديتك قصيدة معارضة . كان عنوانها (بلبل دير الأسد) . وكان مطلعها :

قلبى يثـــــور ويزبـــد   وعلـــى الحنــين يعربــد

مهلا . انتظر . راجع المطلعين معى . الا تلاحظ شيئا ، بل تلاحظ بالتأكيد من خلال هذين البيتين اننا منذ بداياتنا كنا مكرسين للتماثل والتناقض فى آن . التماثل فى الوجدان والتناقض فى شكل التعبير عن هذا الوجدان .

تأمل مفرداتك . حضن ، ترقد ، مفرد .

وتأمل مفرداتى : يثور ، يزبد ، يعربد .

ياه . اتعلم يا محمود ؟ قد يعثر النقاد فى هذين المطلعين على المفتاح الحقيقى لمداخل تجربتينا — تجربتنا . من جهتى ، يبدو لى الآن ان مناخك الشعرى كان صافيا منذ البداية وأن مناخى الشعرى كان غائما منذ البداية .

قد يكون الأمر كذلك وقد لا يكون ، الا اننى مقدم على البوح لك هنا بسر رافق خطواتنا الأولى . قبل ثلاثين عاما كنت طالبا فى مدرسة الناصرة الثانوية . والى جانب ممارسات سرية شتى كنت امارس كتابة القصائد البذيئة الصاخبة هجاء لمعلم او تجريحا لزميل او غزلا فى طالبة . وكان الطلاب يتناولون هاتيك القصائد مع ساندوتشات العطلة الصباحية ، متلمظين بعدها بما طاب لهم مدحا او قدحا . فى تلك المرحلة اكتشفت بايرون وشيللى عبر المنهاج الدراسى . وخيل الى آنذاك أن بايرون أقرب الى قلبى من صديقه وزميله . وذات درس من دروس الأدب الانجليزى علمنا المعلم أن والد بايرون كان ضابطا متقاعدا من الجيش برتبة كابتن . فجأة انفجر طالب يدعى سعيد الصح ضاحكا . دهشنا لجراة زميلنا علما بأن استاذ الانجليزية كان رجلا صارما عصبيا حاد المزاج ، وتفاديا لعاصفة الغضب سارع أخونا سعيد لتبرير موقفه : (يا استاذ ، والد سميح القاسم هو الآخر ضابط متقاعد من الجيش برتبة كابتن) . ضحك الطلاب وغفر المعلم . أما انا فلم اضحك ولم اكتشف ضرورة للغفران بل تعاملت مع هذه المسألة ليس باعتبارها لفت انتباه الى مصادفة طريفة او لسعة من زميل يشكك فى مستقبلى الشعرى ، بل باعتبارها نوعا من التقمص التاريخى الناجز وفق ارادة الهية .

وحين تعارفنا فيما بعد يا عزيزى محمود ، همست لذاتى وفى ذاتى : (آها .. لابد أن هذا الشاعر هو زميلى وصديقى بيرسى بيش شيالى !!!) والآن ، فى هذا الوقت بالذات ، وبعد ظاهرة الثنائية التى اشرت اليها فى رسالتك ، ساكون مموها اذا انا زعمت الفكاك من (ثنائية) شيللى وبايرون .

يا عزيزى محمود درويش .

من حقك أن «تلعب خارج ساحة الدار» ومن حقك أن تعـود ، ومن حقى أن العب فى ساحة الدار ومن حقى انا الآخر أن اعود . ومن حقنـا جميعا أن نختار قبورنا . لكن تعـال نراقب كلمـة «الحق» هذه . ماذا عنت فى المـاضى ؟ ما هو معناها اليـوم ؟ وهل تختزن هذه اللفظة الرشيقة والمهيبة فى آن ، مضمونا مجـردا فردا شاملا وخالدا ؟ لا أرى ذلك ، والا لكان على أن أعلق نفسى على أقرب شجرة . ولنتأمل معـا ألفـاظا ومصطلحات رائجة اخرى : السلام ... العدالة الاجتماعية... الأمن ... الوحدة الوطنية .. حق تقرير المصير وهلمجرا . وعليـه قس ! ستجد من يفسر حق تقرير المصير على انه الحق فى اختيار هـذا النظام او ذاك وتكريسه لابادتنا السياسية والتاريخية ، حتى الجسدية . وحين تسأل امرأة ما لمـاذا تزنى فقد تجيبك على الفور : انا حرة ! واذا سألت سمسارا لماذا تخون وطنك فسيرد على الفور : أنا حر ! واكثر من ذلك . فستجد من يجابهك بصفاقة مرعبة : هه ، تتحدث عن الحـرية وتدعو للحق وها انت تنتقص من حريتى وتصادر على حقى !

كلمات يا عزيزى . كلمات . كلمات . كلمات والف رحمـة على هملت وعلى شكسبير وعلى آله وصحبه اجمعين !

اخيرا لا تسألنى اين قبرك . مادام المهد قضية معلقـة فسـيظل القبر سؤالا محرجا يتيم الاجـابة .

الأمر المؤكد الوحيد هو ان حواجز الشرطة المحيطة بمطار اللد لن أقوى على احتجاز قلب الوطن الذى ينتظر عودتك ساعة بساعة ودهرا بدهـر ...

اخوك سميح القاسم

(حيفا ١٩٨٦/٥/٢٢)

** محمود درويش

الرسـالة الثانية

عزيزى سـميح ،

... وعلى ذكر «الحق» الذى يمد لسان السـخرية فى رسالتك ، والحق بالحق يذكر او ينكر ، فضحتنى دمعتى منذ ايام ، عندما كنت اسجل حديثا تلفزيونيا فى مدينة هلسنكى ...

انقض على أحد المحاورين ، وهو كاتب فنلندى شهير ، بهذا السؤال المدهش : هل تعرف كيبوتس «يسعور» ؟

أجبت . نعم ، اعرف مكانه لأنى اعرف انقاضى . ولكن ، لماذا تحرك فى هذا العطش ؟

قال : انا من هناك . اعنى : عشت هناك عشر سنين . ومن حقى ان اعود إلى هنالك فى اى وقت اشاء ...

قلت : فى اى وقت تشاء ، لماذا ؟

قال : لأننى يهودى ...

قلت له ، وقد تحول الى مرآة : ياسيد دانيال كاتس ، يبدو لى انك تعرف اننى ولدت هناك ، تحت غرفة نومك ، وتعرف أن لا «حق» لى فى العودة الى مكان ولادتى ، بينما انت الفنلندى ، صاحب العشرين الف بحيرة ، تملك «الحق» فى العودة الى بلادى فى أى وقت تشاء ...

قال : اعرف هذا الظلم . ولذلك ، اعددت لك هذه الهدية ، هذه الاغنية القصيرة . «انظر الى البلاد التى تسبيها وطنك – قال لى توفيق أو محمود/ عيناك تحدقان فى التراب ولا تصلان الى ما تخبىء الأرض/ القرية التى ولدت فيها عارية وباكية/ تجرف من خاصرة أمى/ وانت ... ها انت ترفع باعتزاز/كوخا من الصنوبر » .

وروى لى دانيال ، يا عزيزى سميح ، مسيرته فى طريق العودة فهم دائما عائدون – كما يرويها من يملكون الحق ، اينما كان ، والضمير عندما يشاؤون . اذ ليس على التاريخ الا ان يتمرن على حساب مصالحهم وعواطفهم وينضبط ! كان مثل جميع المهاجرين لا يعلم ، لا احد منهم يعلم – على ما يبدو – أن فى بلادنا شعبا ، وحين يواجهون عقبات الاندماج فى الأرض أو فى المؤسسة فانهم سرعان ما يعدون ، ويستخرجون احتياطى الضمير ليختاروا «عودة» أخرى الى «حق» آخر .

من علمك يادانيال ان تحت كيبوتسك قريتى ؟

قال : شجرة الخروب الضخمة ... سالت احد زملائى فى الكيبوتس عمن غرس هذه الشجرة ، فقال : نحن المهاجرين . ولكننى ادركت من عمر الشجرة انه يكذب ، وادركت أن احد اجدادك هو الذى غرسها ، فحملت ضميرى المعذب وعدت الى وطنى فنلندا .

لم اقل له ، يا عزيزى سميح ، انه محظوظ بامتلاكه حقين ، ووطنين، وعودتين . قلت له انه عادل لأنه يمتلك ميزة انسانية اكبر هى : الضمير . يحركه ، يستعمله ويشهره متى يشاء فى وجه اية مشكلة . فى وسعه أن يتوج قاضيا مادام يتمتع بهذه القوى الانسانية.له حق الكلام والمصداقية. أليس هو الشاهد الذى لا يدحض ؟ ونحن الذين نحتاج اليه لنتكلم عبره عما يصيبنا . فهل يحق للعربى أن يتحدث فى الغرب بلا شاهد يهودى ؟ لاحظ ، على سبيل المثال ، كيف يناقش الاسرائيليين قضايا الاحتـــلال ونتائجها السكانيـــة . انهم يبكون كما لو كانوا هم الضـــحية ، ونحن الضحايا نصفق لمتــانة الدليــل ! .

ولكننى اعلق بطريقة اخرى تشبه معانى الكلمات التالية : وهكذا تدلنـــا شهادة دانيـــال على ان السلام فى الشرق الاوسط مازال قـــابلا للتحقيق ، مادام دانيـــال يصافحنى ، ويرضى أن يكون صديقى ، ويكتب لى هـــذه الأغنيـــة !.

وبالأغنية ذاتهـــا التى تخدع ذاتهـــا لتكون ذاتها ، يقف الواقـــع على راسه ، ويعتذر عن وعى شقى ووعى زائف معـــا . ماذا يريد الشعر من المستوطنين اكثر من الاشارة الى طفولتنا التى تنسب جماليتها الى المكان ذاته ؟ ليكونوا هم المعبرين نيـــابة عنا . هل يعبر عنى حاييم نحمان بياليك حين يغنى للطائر العـــائد من بلاد الشمس الى نافذته المطلة على الجليد الروسى؟ وهل يعبر عنك حاييمجورى فى وصف الجليل العائد الى أهله الغائبين ؟ وهل تعبر عن هشاشة قلوبنـــا تلك الأغنية الرائجة: يا بحيرة طبريا ، يا بحيرة طبريا ، لقد هبت الريح ؟ وهل نستعيد جمـــال القدس ، كما استعادوه ، فى اغنيتهم التى حطمتنا : يا اورشليم من ذهب، ومن نحـــاس وضياء ؟.

ليس هذا سؤالا ، ياسميح ، بمقدار ما هو نزيف . وهل انتبهنا الى شراسة استيطان الأرض ومحاولة استيطان الذاكرة ، وظل استيطان لغة الحنين والعودة والتيه مجـــالا لعواطف مشتركة ممكنة ؟ طالمـــا أن سكان «ييسعور» يستمتعون بذهب الذرةالصفراء ذاته،وبالتفاح ذاته،وبالدوالى ذاتهـــا ، ويرفعون اكواخا من الصنوبر كما كنا نرفع ويغنون — كمـــا كنا نغنى — هب النسيم على الحقول ؟.

لا تصدقنى ، فانا لا اسأل ، بقـــدر ما اشير الى «حيادنا» الطبيعـــة الجـــارح .

ولكن شجرة الخروب اياها التى دلت المستوطن الاجنبى ((البرىء)) على وعلى اجدادى ، هى هى غلاف هويتى ، وهى ايضا جـلد روحى اذا كان الروح جلد . هنـاك ولدت .. هناك ولدت . وهناك اريد ان ادفن . ولتكن تلك وصيتى الوحيدة !.

شجرة الخروب — اغبطك لانك تراها كل يوم فى طريقك من الرامة الى حيفا، ومن حيفا الى الرامة . سلم عليها اذا كانوا لم يجدعوها بعد. شجرة الخروب — اختبات فى جذعها العملاق المجوف من المطر ومن الاهل عندما كنت العب من السحالى والزيز والزواحف ، وعنـدما كنت اتبـع خط الأسفلت الساطع الى عكا ، لأشرب المـاء بالطاسات .

ويا سميح ، يا سفير قلبى الى الشجر كله ، لمـاذا اشعر بكل هذا العطش ، والعطش الذى لا يرويه غير امتصاص قطرة من المـاء على جناح قبرة عندكم ؟ . ولمـاذا يتجدد الزمن عنـد السنين الأولى ... لينفتح السهل امامى فى امتداد لا ينهيه حتى البحر ، وارى جنود نابليون فى حقولى عاجزين عن اقتحام القلعة على السور ، الذى حولته شركات السياحة الاسرائيلية الى سوق تجارية وملاه الليل طويل ؟

وينفتح الشرق امامى لغابات الزيتون التى تصعد ، وتصعد بلا تعب وبلا ملل الى تعرجات جبـال كثيرة ، متناثرة ، لتصل قريتى بقريتك الجبالية ، عبر عشرات من القرى المتناثرة ، كالمجاز السهل ، فى نشيد شديد الصعوبة ، يدخلنا فى متنه شهداء او شهداء . وهكذا تتحول شجرة الخروب الى مرتكز جهـاد ، والى علامة الفـارق بين الأرض والسماء . ومن على غصونها اقطف ، حتى الآن ، حبات الهواء الطازجة .

لم يكن للشهور اسماء لا اتذكر متى انقصف حبق الطفولة . ولكن الليل لم يكن باردا كما هو الآن . ولم تكن للقمر اغان عبرية معاصرة . ولكننى اتذكر ساحة الدار التى تتوسطها شجرة التوت التى تشد البيوت لتحولها الى دار هى دار جدى . تركنا كل شىء على حاله : الحصان ، والخروف ، والثور ، والابواب المفتوحة ، والعشاء السـاخن ، وآذان العشاء ، وجهاز الراديو الوحيد لعله ظل مفتوحا ليذيع اخبار انتصاراتنا الى الآن . هبطنا الوادى الحاد المؤدى الى الجنوب الشرقى المفتـوح على بئر يشرق من سـهل يقودنا الى قرية ((شعب)) حيث يقيم اقـارب امى واهلها القادمون من قرية ((الدامون)) التى سقطت تحت الاحتلال ... وهنـاك — بعد ايام قليلة — تنـادى فلاحو القرى المجاورة ، الذين باعوا ذهب زوجاتهم ، ليشتروا بنادق فرنسية الصنع لتحرير ((البروة)) .

حرروها فى أول الليل • شربوا شاى المحتلين الساخن ، وباتوا ليلة النصر الأولى ، وفى اليـوم التالى تسلمها «جيش الانقاذ» بلا ايصال ، لنعيد اليهود احتلالها وتدميرها حتى آخر حجر ••• ونحن ننتظر العودة على مشارف الوطن •

تعرف السيرة كلها ، يا سميح ، لقد طالت «نزهة» المهـاجرين ، واختصرت الحرب • وتعرف كيف «تسللنا» من ابنـان حين ادرك جدى ان الرحلة ستطول ، وان عليـه ان يلحـق بالأرض قبل ان تطير وحين وصلنا لم نجد غير الخراب ، فقدنا حق الاقامة وفقدنا حق الارض • وحين مارست طقس الحج الأول الى قريتى الأولى «البروة» لم أجد منها غير شجرة الخروب والكنيسة المهجورة ، وراعى ابقـار لا يتكلم العربيـة الواضحة ولا العبرية الجارحة . من انت يا سيد ؟ • فاجـاب : انا من كيبوتس «يسعور» • قلت : اين كيبوتس «يسعور» ؟ قال : هنا • قلت : هنـا البروة • قـال : اين هى ؟ قلت : هنـا • تحتنا • حولنـا • فوقنا • هنـا فى كل مكان • قـال : ولكننى لا ارى شيئا ، ولا حتى حجارة• قلت : وهذه الكنيسة •• الا تراها ؟• قال . هذه ليست كنيسة • هـذا اصطبل للأبقار • هذه بعض آثاررومانية؟ • قلت : ومن اين اتيت ياسيد؟ قـال : من اليمن • قلت : وماذا تفعل هنا ؟ • قال : عائد الى بلادى • ثم سالنى : ومن اين انت ؟ قلت : من هنـا •• عائد الى بلادى ••

هكذا ، يا عزيزى سميح ، يجرى الحـوار منذ اربعين عاما تقريبا• لاحظ المعـانى المعكسية ، الانقلابية ، الاستبدادية ، للكلمات ! ونحن فى احسن الأحوال حراس آثار رومانية • لذلك ، كان علينا ان نعيش فى «نير الأسد» قريبا منكم ، لاجئين فى وطن محفوظ ، بقرار الهى ، منـذ الفى سنة لعودة راعى ابقار من اليمن !

فكيف نعيد تركيب هذا التفكيك ، فى البداية ، بغير الشعر ؟ كنا ــ انت وانا ــ نتسلح بالمعلقات ، وبخلاصات المتنبى ، ورهافة الاندلسيين، ورخاوة المهجريين • وكنا نخدع انفسنا ، فى شبق البحث عن اختلاف، بتقمص صعاليك وخوارج وبكل ما يبدو لنـا انه خروج عن المؤسسة • أم يكن اختلافنا كله مع تاريخنا • لأن هذا الاستيطان الصليبى يعارض كل تاريخنا • لذلك ، لم نجد النموذج الجاهز فى مرحلة وعى اكثر تطورا وتشكلا • كان عينا ان نبحث عن اصفارنا ، وكان عينا ان نخطىء • اذ ليس لمصيرنا ، ومفارقتنا الانسانية ، ومأساتنا من اطار مرجعى • وليس

لنا من معبر . وليس لنا ان نستعير دموع عاشق أندلسي يبكي الخروج. ليس وطننا اندلسيا الا في الجمال والأندلس ليس لنا .

واذا كان لابد من اندلس ، بتداعياتها الجمالية ، فان فلسطين هي الأندلس القابلة للاستعادة .

سلام عليك ، يا عزيزي ، يا حارس الخروبة من اغاني الآخرين . أرجوك ... ارجوك ان مررت بها غدا ، ان تعانقها وان تحفر على جذعها اسمك واسمي ... ولا تتاخر !

باريس ١٩٨٦/٦/٣

* * *

* سميح القاسم

الرد الثاني

اخي محمود

في الأيام الأخيرة ارتفعت درجة الحرارة هنا بفظاظة ، وانخفض منسوب المياه في بحيرة طبرية بشكل لم يسبق له مثيل ، الامر الذي يثير لدى الدوائر الرسمية قلقا شديدا ويستدعي اعلان حالة الطوارىء المائية . وزارة زراعتهم تتخذ اجراءات مشددة لتقليص مخصصات الري ويسود التحسب اوساطهم الاقتصادية والصحية وربما العسكرية ايضا.

في البدء لم اقلق ، وليس هذا فحسب ، بل فرحت قليلا ورحت اتخيل مدى سعادتي لو ان بحيرة طبرية جفت الى قعرها .. ولا تسقط الثلوج على جبل الشيخ في العام القادم وتغور منابع نهر الأردن فتظهر طحالب قاعة خضراء مخملية ثم يتآكلها الصدأ ورويدا رويدا تتحجر وتجف ادغال القصب وتذبل الأشجار وترحل الحيوانات والعصافير وترتفع الحرارة ويميل الأخضر الى الاصفر الى البني والبني الى الرمادي وتعلن بلادنا منطقة تصحر محتم . وترتفع الحرارة لأجدني من جديد بدويا سعيدا في صحرائه السعيدة .

لم اقلق في البدء ، بيد ان القلق اخذ يقضم اعصابي مثل فئرانهم، فقد خيل الى فيما بعد ان حل ازمة المياه قد يتم على الطريقة الاسرائيلية التقليدية . يذهبون الى الامم المتحدة مطالبين بارض اسرائيل الكبرى وفق نصوص التوراة ليضمنوا مياه النيل والفرات ، ولا ريب في انهم سيجدون هناك آذانا صاغية وقلوبا لينة ، لا سيما وان الشعب النمساوي جرؤ

على انتخـاب كورت فالدهايم رئيسا لجمهوريته ! ولن يحرموا هذه المرة دولا عربية تصوت من اجلهم !.

لا يا محمود ، لا يا صديقى ، ينبغى الا تجف بحيرة طبرية ولا يحـق لنهر الأردن ان ينكمش ولا يجـوز لجبل الشيخ الا ان يعتمر تلوجه عمامة للحزن ومصدرا مؤكدا لميـاه صهيونية !.

ها انت تعود فى رسالتك الى الانكسارات الاولى ، الى الطفـولة التى لم تنهض من ركلة حذاء العسكرى الانجليزى جورج حتى فاجاتها ركلة حذاء العسكرى الصهيونى شلومو . ها انت تعود الى الانقطـاع القسرى عن لعبة السحالى فى البروة . وماذا اقـول لك ؟ ماذا اقـول عن الأيام الثلاثة بلياليها التى قضيناها مرتدين ثيابنا منتعلين احذيتنـا فى انتظـار المصفحات اليهودية القـادمة من انقاض البروة عبر طلعة الليات على طريق صفد ، ماذا اقـول لك عن الخوف غير المفهـوم (الأطفال يخافون فحسب!) والاستعداد الكامل للهرب مرة اخرى ، لا الى كروم الزيتون وكهوف جبلحيدر القريبة بل الى المنافى العربية. اننى خجل من مكوثى خجل من رحيلك . وكم تلوعنى ذكرى الايام التى نسميها النكبة. كم تلوعنى خيبتى يوم هرعت الى الشارع خلف ابى الذى حمل بندقيته وذهب للدفاع عن الليات بعد ردود النبـا على سقوط البروة واقتراب الفاتحين الجدد . كان ابى معتمرا كوفية بيضاء وعقـالا مقصبا من مخلفات خدمته العسكرية فى قوة حدود شرق الاردن . ركضت وراءه بالخـوذة الحديدية التى احتفظ بهـا بعد تسريحه من الجيش لأيام الشدة القادمة . ومازالت اذكر كدرة وجهه وهو ينتهرنى : « عد يا ولدى الى البيت وابق الى جانب امك واخوتك » . الححت عليه . ولكن الخوذة .. خـذها يا ابى .

بعد وفاة ابى بسنة كاملة جرؤت على الاقتراب من أوراقه وبين تلك الأوراق عثرت على رسالة من المقدم عامر قائد جيش الانقـاذ فى الرامة والمنطقة يوصى فيها بتجنيد ابى وباعطائه رتبته الرسمية ، رتبـة الرئيس ، من اجـل رفع معنويات المقاتلين .. والذى حـدث يا اخى فى اليتم والكارثة ان المقدم عامر رحل على الفور برتبه وجنوده ولم يبق فى الوادى سوى حجارته والمدنيين المصعوقين وبنادقهم التعيسة ذات الطلقات المقننة .

وتجد اليوم من يتهمون شعبنا بانه تخلى عن وطنه وهرب طوعا، اية فرية يطلقها هؤلاء الخنازير ! لقد صمد شعبنا وقاتل بكل شـجاعة وصدق وحمية الا ان ما نسميه اليوم بتوازن القوى لم يكن لصالحنا على

الاطـــلاق . فقد كان شعبنا ضحية جاهزة بين مطرقة الغـــزو الهمجي وسندان الوصاية الخائنـــة .

اخي محمود ، أيها الشاعر التعس ، ما الذي اقحمك مرة اخـــرى في لعبة الضمير السادية هذه ؟ من الذي أهال على جسدك المرهق خروبة البروة واشجار فلسطين كلها ؟ أهو المستوطن الفنلندي المصاب بالملل ؟ أم انها الأغنية الجارحة عن بقايا الوطن الجارح ؟

انا يا أخي الحبيب ما عدت قادرا على حمل زهرة البرقوق البرية ، فلماذا تحملني خروبة البروة ؟ زهـــرة البرقوق التي قطفناها قبـــل أن يقطفوا طفولتنا اصـــبحت اليوم الرمز الرسمي لمدينة كرمئيل ، هـــل تذكرها ؟ نحن اصبحنا متطفلين على زهرة البرقوق يا محمود !

وتضغط في رســـالتك ، تضغط على بشـــجرة الخروب وبدموعك المنهمرة مع أغنية شقية في فنلندا البعيـــدة الباردة . حسنا سأقدم لك الحقيقة غانية ، لا حلي ولا اصباغ : لصداقتنا الجميلة همومها الخاصة، وآلامها العائدة دائمـــا وبلا انقطاع ، بجـــراء ارتكابنا الخطيئة المميتة ، خطيئة الاندغام الكامل والأبدي بين الانسان — الفرد — الشخص وبين الوطن — الشعب — القضية . وانني لأتساءل احيانا: نحن نقول شعرنا أم إنه الوطن ؟ نحن نكتب القصيدة ام انها هي التي ترسمنا ؟ اين ينتهي الخاص واين يبدأ العام ! هل ثمة لدينا ما يجوز اعتباره أمرا شخصيا ؟ ويخيل الي احيانا اننا ما احببنا امرأة لذاتها ولا احببنا امرأة لذاتنـــا .. أو اننا نأكل ونمشي ونحب ونسافر ونغضب ونفرح في غيبوبة تامة اسمها الوطن .

لمـــاذا اقول لك ذلك كله ؟ لأنك توصـــيني بشـــجرة الخروب ، حسنا . دعني أصارحك بأنني منذ فراقنا ، وربما منذ تعارفنا ، وانـــا أنهرب من انقاض البروة ، زيتونها ، خروبها وصبارها .. وحين أمر بها احاول اشغال نفسي بأمر ما حتى اتجنب النظر اليها . ولو ضبطت نفسي متلبسا بالنظر صوبها فان عقربا صفراء هائلة تلسعني في القلب مباشرة وبلا رحمـــة وتنغص على رحلتي .. لا تغبطني على اقامتي .. جحيم هنا ، وجحيم هناك .. جحيم الى يوم الجنة ، يوم يلوح اطفال فلسطين بأعلام فلسطين في مراسيم استقبال ضيف رسمي أو في طقوس العيـــد المقدس الكبير ، عيد العودة والحرية والاستقلال .

اخى العـــزيز

أرجو أن تعذرنى ، ان أزور شــجرة طفولتك فى البروة وان احفر عليها اسمينا .. ببساطة وبصراحة تامة : لا استطيع .. شىء آخـر استطيعه من اجلك ومن اجلى ، هــو ان أحفر اسمينا على الريح وان انقش الريح على الوطن وان اكتب الوطن عــلى لحمى وان انثر لحمى فى القصـــيدة .

اخيرا ، نوال والأولاد يسلمون عليك .. اصبحوا يعرفونك جيدا عبر الصور والقصائد والتلفون . قبل حين سألنى (وطن محمد) : لمــاذا لا يأتى عمى محمود لزيارتنا كما تزوره أنت ؟ قلت . انه مشغول كثيرا ، الا أنه سيأتى ذات يوم ، حين يفرغ من اشغاله .

هل اخبرتك انى اقلعت نهائيا عن الكحول ! حسنا لقــد ضمنت لنفسى مكانا فى تصفيات دورى الجنة . وضمنت لمعدتى عطلة من الالام المبرحة . وأنت ؟ حاول ان تهــدأ قليلا . مثلنا الشعبى يقول : (الكبير حكيم نفسه) . ولن تجدينا المناورات يا صديقى . لقد كبرنا .

اخــوك
سميح القاسم
(الرامة ١٩٨٦/٦/١٠)

فى العــــدد القادم
والأعــداد التالية

* هل هى آخر تحية للورد	محمد المخزنجى
* طالعين لوش النشيد	شعر : طاهر البرنبالى
* زجليات محمود ...	
* من أنــا	شعر : جودة عبد الخالق
* لا تبتئس	شعر : عزت الطيرى
* حصــار	شعر : ماجد يوسف

عبد الحليم حافظ

من سنوات الازدهار إلى سنوات الانكسار

كمال رمزى

وصل عبد الحليم حافظ ، فى الأعوام الأخيرة من حياته ، الى قمة المجد ، فشهرته بلغت الآفاق ، وصورته حاضرة ، متواجدة ، بسخاء وعمق واعزاز ، فى القلوب وعلى صفحات المجلات والجرائد ، وعلى شاشات السينما ، واغنياته اصبحت جزءا لا يتجزأ من الوجدان العربى ، وصوته بلغ مرحلة النضج الكامل ، يستطيع أن يعبر به ، بسلاسة ، وجمال ، عن كافة المشاعر والانفعالات .

ولم يعد احد يزاحمه على القمة ، فالأصوات التى ظهرت معه فى أوائل الخمسينات ، لم تستطع أن تقدم مثل ما قدمه، كما وكيفا ، والأصوات التى ظهرت خلال حياته ، سواء مقلدة أو متحدية ، لم تصمد لاختبار الزمن ... وهو ، على الرغم من رصيده وخبرته ودرايته وتمكنه من فن الغناء ، لم يفقد حماسه أو جديته ، سواء فى تدقيقه فى اختيار كلمات اغانيه والحانه ، او فى تمسكه بالصرامة التى ظلت سمة باقية فى بروفاته ، فمع كل اغنية جديدة ، كانت التدريبات تستمر ، بجلد ، ساعات طويلة ، يوميا .

ومن الناحية المالية ، اصبح عبد الحليم يقف على ارض اقتصادية صلبة .. مؤسسة متعددة النشاطات ، لا تتهددها اية عواصف او اهتزازات .

لكن على الرغم من كل هذا المجد ، فان من يتذكر حفلات عبد الحليم فى السنوات الأخيرة ، يدرك ان شيئا ما قد تغير فى أعماق عبد الحليم .. شىء ما قد انكسر او تداعى ، شىء ما أكبر من المرض الذى دابت الصحافة على الحديث عنه بشكل فج وسخيف ... حقا ان المرض ترك بصماته الاليمة على وجه عبدالحليم الذى ذبلت نضارته ، واختفت قسماته

وراء العيون الغائرة ، المحاطة بدوائر داكنه ، واللون الشاحب ، والتجاعيد المحفورة بمخالب قاسية .. لكن كان ثمة شىء ما آخر يجعل عبد الحليم فجأة — وبسط البهجة التى كان لا يزال قادرا على أن يشيعها بابتسامته وهو واقفا على خشبية المسرح — يغرق لثوان قليلة فى الكآبة ! .. وأحيانا ، تتلاشى نظرة الثقة والشقاوة والاطمئنان لتحل مكانها التماعة قلق تبلغ أحيانا درجة الخوف .

وفى احدى حفلات النهاية بدأ عبد الحليم حافظ عصبيا ، متوترا ، ضيق الصدر ... لم يكن الجمهور من النوع الذى كان عبد الحليم يأنس له فى الخمسينات والستينات ، ولكنه جمهور جديد ، جمهور السبعينات الذى يملك المال ولا يملك الذوق ، والذى سيفرز ، لاحقا ، نوعية أخرى من المطربين تختلف تماما عن عبد الحليم .. واضطر عبد الحليم ، فى سابقة لم تحدث منه من قبل — وهو المعروف بقوة سحره على الجمهور — أن يتوقف عن الغناء ، وأن يضع بعض أصابعه فى فمه ليصفر مرتين مثبتا أنه يستطيع أن يهرج طالما أن هذه النوعية الغليظة من المستمعين لا يليق بها الا التهريج .. وفى الأيام التالية بدأت بعض الصحف تكتب — بلا رحمة — عن التغيرات التى أصابت الرجل ، فهو — عندها — لم يعد عبد الحليم المعروف بوداعته ورقته ، ولكنه عبد الحليم آخر ، عبد الحليم الذى مسه الغرور ، والذى — حسب ادعائها — أصبح يبعثر لياليه فى السهر والعبث ولعب الورق !

وحاول عبد الحليم أن يمحى هذه الأفكار الظالمة ، معتمدا على سمعته النقية من جهة ، وصداقاته الواسعة والعميقة بالعديد من الكتاب والصحفيين من جهة أخرى ، وبالفعل نجح فى مسعاه الى حد كبير ، ولكن ، بعد أن مرت العاصفة ، استقر فى الكثير من الضمائر ، ان ليس عبد الحليم قد تغير فحسب ، ولكن امورا كثيرة قد تبدلت ، وأن المسافة بين مصر السبعينات ، بما تعكسه من أغنيات ، بعيدة جدا عن توجهات مصر الخمسينات والستينات ، بما عبرت عنه أغنيات عبد الحليم حافظ ..

لنعد الى البداية :

تسلل صوت عبد الحليم حافظ الى الوجدان المصرى فى أوائل الخمسينات ، فبعد عدة محاولات مرتبكة سنحت له فرصة كبيرة عام ١٩٥٣ ، ففى هذا العام بدأت الاذاعة تنظيم حفلات سنوية بمناسبة اعياد ثورة يوليو .. وغنى عبد الحليم ، فى العام الأول ، ضمن مجموعة

من المطربين الذائعي الصيت : محمــد قنديل ، كارم محمود ، محمــد عبد المطلب ، هدى سلطان ، محمد فوزى ، نجاة على ، عبــد العزيز محمود .. وبالطبع كان دور عبد الحليم فى الظهور على خشبة المسرح ـ كمطرب ناشىء ـ يقتضى بأن يكون فى نهاية الحفل ، بعد أن تنتهى نجمة السهرة ليلى مراد من فقرتها . وحاول المطرب الناشىء ، الطموح ، الذى يعلم تماما أن الجمهور سيصل الى درجة « التشبع » بعد ليلى مراد ، أن « يحشر » فقرته وسط الحفل ، لكن عبثا ، واستسلم أخيرا ، بحزن وعلى مضض ، للتقاليد الفنية .... ووقف الى جانبه ، فى هذه الليلة ، كاتب أغانيه سمير محجوب وصــديقه الملحن محمــد الموجى ، وغنى عبد الحليم « صافينى مرة » فتقبلها الجمهور « المشبع » تقبلا لا بأس به. وكون الثلاثة ـــ حليم ، محجوب ، الموجى ـــ طاقم عمل قدم « ظالم » وهى أول أغانى عبد الحليم ، ثم ، بعد « صافينى مرة » ، أغنيات : يا حلو يا اسمر ، بتقوللى بكرة ، سلامات ، يا موعدنى بكرة .

أدرك عبد الحليم ، وهو يشق طريقه الفنى ، ضرورة أن تكون له شخصية غنائية مستقلة الا يقلد فيها أحدا ، ولا تقوم على مجرد الطرب أو حلاوة الصوت فقط ، ولكن تعتمد أساسا على قدرات صوته التعبيرية، فمن الواضح أن عبــد الحليم ، بذكائه ، وبخبرته العلمية التى حصلها فى سنوات دراسته بمعهد الموسيقى ، كان يعرف تماما حــدود صوته وامكاناته ، سلبياته وايجــابياته ، مناطق قوته وضعفه . وقد عمــل عبد الحليم ، بدأب ومهارة ، على الاستفادة من طبيعة وقدرات صوته الى آخر مدى فاختار الكلمات والألحان بل . وهو الأهم ، طريقــة الأداء التى تتواءم افضل طاقاته .

صوت عبد الحليم من الأصوات الحساسة ، المرهفة ، المعبرة ، يستطيع أن يجسد ، بصدق وعمق ، كافة الأحاسيس والمشــاعر .. وهو ليس من الأصوات القوية ، المتعددة المقامات ، الواسعة المساحات، لذا يمكن القــول بأن عبد الحليم لم يكن مطربا بقــدر ما كان مغنيــا ، فصوته لا يقتحم الأذن عاليــا مجلجلا ، ولا يثير اعجــاب المســتمع «فى حد ذاته» ، ولكنه «يتسلل» و «ينفذ» الى أعمــاق المستمع بقدرته الخلاقة على التعبير المؤثر عن شتى الانفعالات .. لقــد تفهم عبدالحليم طبيعة صوته فاتجــــه ، فى أدائه ، الى ما يمكن أن نســميه «بالأداء الهامس» ، والتعبير نستعيره من الدكتور مندور عندما طالب ، فى احدى

مراحل حياته النقدية بأن يكون «الشعر هامسا» بدلا من أن يكون خطابيا، فالهمس يعنى الصدق ، الرقة والتسامح والمشى على أطراف الأصابع ، فلكلمات مندور عن الشعر والشاعر تنطبق تماما على الغناء والمغنى ، خاصة عندما يقــول «والهمس فى الشعر ليس معناه الضعف،فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه فى نغمات حارة . والهمس ليس معنــاه الارتجــال فيتغنى الشاعر فى غير جهد ولا احــكام صناعة ، وانمــا هو احساس بتأثير عنــاصر اللغـــة واستخدام تلك العنــاصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد » .

ابتعد عبد الحليم ، خاصـــة فى البدايات ، عن « الليـــالى » و « الآهات » والمواويل و « القفلات المطربة » ، واتجــه الى الأغنية الهامســة ، الناعمة ، الهادئة ، الى تنساب بعذوبة لتزداد حلاوتها مع تكرار سماعها .. وهذا النوع من الأداء ينســج علاقة حميمة وشخصية، ذات بعد روحانى يتميز بالصــفاء ، بين المغنى والمستمع الذى يشعر كمــا لو كان المغنى يغنى له وحده ، أو يبوح له بأسراره ومكنــون قلبه .. وفى ســنوات قليلة ، خاصة بعد أن ظهر عبد الحليم فى السينما أصبحت صورته فى قلوب الفتيان والشــباب ، وتسللت لتستقر تحــت وسائد الفتيات والشابات .

فى السينما انطلق صوت عبد الحليم قبل أن تظهر صورته .. ففى عام ١٩٥١ قام المخــرج أحمد كامل مرسى بعمل دوبلاج فيلم « **مصــباح علاء الدين** » حيث أدى عبد الحليم خمس أغنيات على صورة الممثــل الهندى سابو ، وغنى على صــورة كمال الشناوى فى فيــلم « **ظلمونى النــاس** » لحسن الامــام ، ثم غنى على صــورة شكرى سرحان فى « **بائعة الخبز** » لحسن الامام أيضــا .. واخيرا اتيحت له فرصة القيــام ببطولة فيلمين فى آن واحد : « **لحن الوفــاء** » من اخراج ابراهيم عمارة ، و « **ايامنا الحلوة** » من اخراج حلمى حليم .. وكلاهما عرضا خــلال العـــام ١٩٥٥ .

ملامح صورة عبد الحليم فى الفيلمين ، مثلهما مثل ملامــح صورته العــامة فى افلامه التــالية ، تكاد تكون متشابهة : **الفتى الوديع ، الأليف ، البسيط ، صادق المشاعر ، الموهوب ، المتفانى من اجل الآخرين وفى سبيل فنه الجديد ، والذى يأتى من القــاع ، يشق طريقه بصعوبة فى احراش الحيــاة ، يكافح ويصر ، برغم العــوائق ، على اثبات حقه فى الحياة** والفن ، ويخفق قلبه بالحب ، ويضحى ، ويعــانى ، ويكتب له النجاح فى **النهــاية** . وهذه الملامح ، مبدئيا ، تجعل الجمهور متعاطفا معه ،

خاصة بعد أن أضيفت مسألة المرض الذى يتهدد حياته فى أفلام تالية فأصبح التعاطف ممزوجا بالأسى والشفقة .

من خلال الشاشة ، قدم عبد الحليم ، فى فيلميه الأولين ، ثمانى أغنيات ، أصبحت من أكثر أغانيه انتشارا ، ذلك أنها كانت تتواءم تماما مع طبيعة صوته وامكاناته ، فكل أغنية تعبر عن موقف درامى يمتزج فيه الأمل باليأس ، والأشواق بالخصام ، والحنين بالرغبة فى الهجران .. ويختفى فيها الكورس والمذهب والتكرار لتتدفق كل منها فى شحنة عاطفية قوية ، ملكونة من مشاعر مركبة ، قصيرة ، ترمى الى التعبير بعيدا عن التطريب . ونجحت أغنيات الفيلمين نجاحا كبيرا ، وبعضها لايزال، حتى الآن ، يحظى باقبال المستمع وحماسه مثل : على قد الشوق اللى فى عيونى واحن اليك تقوللى عليك دموع عينى ، ويا قلبى خبى ليبان على ، والحلو حياتى وروحى ، وهى دى هى ، وليه تشغل بالك ليه على بكره وتبكى عليه .

وعلى الرغم من أن عبد الحليم لم يكن له علاقة بفن التمثيل ، الا أنه كان يتمتع بموهبة الحضورة ، سواء على خشبة المسرح كمغن أو على شاشة السينما كممثل ، تلك الموهبة التى تجعل المرء انسانا جذابا ، تتقبله النفس بترحيب وارتياح ، ولا شك أن وجه عبد الحليم ، فى أفلامه الأولى ، ببراءته ، وصفاء عينيه ، وعذوبة ابتسامته ، عمل على تعميق حب المشاهدين له ، كما أن بساطته ، على خشبة المسرح ، جعلته قريبا من روح المستمع .

علا نجم عبد الحليم مع نجاح ثورة يوليو التى كان ، بحكم انتمائه الطبقى ، أحد المؤمنين بأهدافها وآمالها ، وفى المناخ الوطنى العام ، والذى كان ينبىء بدخول البلاد ، شعبا وجيشا وقيادة ، فى صراعات طويلة ، دامية ، مع قوى الاستعمار ، بدأ عبد الحليم ، مع بقية الفنانين ، فى تقديم الأناشيد الوطنية .

اتسمت أناشيد ما قبل العدوان الثلاثى بمعانيها العامة وكلماتها الأملة ، وهى فى هذا تعبر عن فكر الثورة الذى كان لايزال مبهما وهلاميا، فقط شعارات جميلة تحددت فيما عرف بالمبادىء الستة دون تحديد لمنهج وأسلوب تحقيق هذه الشعارات ، وانتشرت أنشودات مثل « ع الدوار ، ع الدوار . راديو بلدنا فيه أخبار » التى غناها محمد قنديل من ألحان أحمد صدقى . ومن ألحان رياض السنباطى غنت أم كلثوم « مصر التى فى خاطرى وفى فمى . أحبها من كل روحى ودمى » ، ومن كلمات مأمون الشناوى وألحان رؤوف ذهنى قدم

عبد الحليم حافظ أولى أغنياته الوطنية: « ثورتنا المصرية . أهدافهـــا الحرية . وعدالة اجتماعية ونزاهة ووطنية » .

التزم كاتب الأغنية بذات المعـــانى العـــامة ، المطلقة ، الآملة ، التى انتشرت فى انشودات هذه الفترة ، فالحديث يدور حول « عزيمـــة الاحرار » و « سلام البشرية » و « العزة القومية » . وابتعد اللحن عن الايقاعات والآلات النحاسية معتمدا على الآلات الوترية التى جـــدل منها لحنا هادئا ، ناعمـــا ، عاطفيا أكثر من كونه حماسيا ، يتمشى تمـــاما مع صوت عبد الحليم .

فى الوقت الذى كان فيه عبد الحليم حـــافظ يخطو خطواته الأولى نحو الانتشـــار ، كان ثمة جيل كامل ، فى نفس سنه ، يتحرك ليـــأخذ مكانه على خريطة الشعر والموسيقى ، وهو الجيل الذى سيعايش ، بروحه وفنه ، قضايا الوطن وهمومه ومعـــاركه وآماله . وسرعان ما يلتقى عبد الحليم بأكثر وأعمق أبنـــاء جيله موهبة : صلاح جاهين فى مجـــال الشعر ، والى جانبه أحمد شفيق كامل ، و مأمون الشـــناوى ، فضـــلا عن مرسى جميل عزيز وحسين السيد .. وفى مجـــال الموســـيقى سيرتبط بكمال الطـــويل ومحمد الموجى وعلى اسماعيل ، وسيجد فى الحان محمد عبد الوهاب تفهما خلاقا لامكانات صوته ، وترجمة بديعه لكلمات أغانيه ..

تميزت قصائد صلاح جاهين ــ كتب ٧٠٪ من أغنيات عبد الحليم ــ بنكهتها الجديدة ، ذات النزعة الشعبية التى تستوحى مشاعر الناس ، وتفوح منها رائحـــة الأرض والعرق الشريف ، وتحيل ، بلا افتعـــال ، قضايا الوطن العـــامة ، الى قضايا تكاد تكون شخصية ، وتصبح هموم الوطن هى هموم القلب . . عند صلاح جاهين لم يعد حب الوطن يأتى من أجل « المـــاضى التليد » أو من أجل « خيره العميم أو بسبب «نيله ونخيله» ! ولكن الوطن أصبح هو « الشعب الناهض » ، «الفلاحين والصنايعية» ، وهو «المســـتقبل» الذى تساهم الجموع فى صنعه .. يقـــول فى قصيدة «احنا الشعب» التى لحنها كمال الطـــويل ، وغناها عبد الحليم قبـــل العدوان الثلاثى بعدة أسابيع :

يالى بتسهر لجل ما تظهر شمس هنانا
احنا جنودك ايدنا فى ايدك مصر امانة
بكره وطننا ح يصبح جنة وانت معـــانا
ياللى واعدنا بأيام عيدنا هل هلالك

بكره يا بكره مشـــتاق نظـــره لسحر جمالك
بكره بطلنـــا بجهد عملنـــا يحيى آمالك
واحنـــا اخترناك
وح نمشى وراك

احنـــا الشـــــعب

هكذا : كلمـــــات مليئة بالايحـــاء ، تعبر عن موقف واضــــح من الحياة والوطن ، تنبع من تجـــربة نفسية صادقة ، عامة وخاصة فى ذات الوقت ، تبايع الرئيس وتؤكـــد ارادة الشعب .. ويبرز كمال الطـــويل المعنى العـــام ، الواثق والآمل ، فى القصيدة ، بدءا بالمطلع القـــوى « احنا الشعب ... احنا الشعب » والذى يؤكد فيه حق الجمـــاهير فى الاختيـــار الحر حتى يصل الى منتهى الرقة والعزوبة فى جملة «بـــكرة يا بكره مشتاق نظرة لسحر جمالك » ... ان كمال الطويل ــ لحن نصف اغنيات عبد الحليم ــ المستوعب لتراث الموسيقى الشرقية ، والمطلع على تيـــــارات الموسيقى الحديثة ، الدارس والموهوب ، بطاقته الخلاقة ، وحسه المرهف ، وتفهمه لأبعـــاد صوت عبد الحليم ، منحه لحنا جميلا وشجيا ، اضاف عبدالحليم له ، بأدائه الدافىء ، العذب ، النابع من أعماق قلبه ، بعدا روحيـــا شفافا ، جعل من الأغنية قطعة اثيرة عند المستمعين .

خلال العـــامين ١٩٥٥ ــ ١٩٥٦ كانت الثورة قد قطعت شوطا طويلا من لحظة الصدام المسلح الحتمى مع الاستعمار ، فصفقات الســـــلاح مع الـــدول الاشتراكية ، والمساهمة النشطة والايجابية فى تكوين كتلة عدم الانحياز ، والوقوف الى جانب الشعوب العربية ، معنويا وماديا ، فى نضالها ضد الاستعمار ، والرفض الحاسم لسياسة الأحلاف ، والاصرار على بنـــاء السد العـــالى ، ثم تأميم قنـــاة السويس ، كلها أمور أكدت للدول الاستعمارية ، أن النظـــــام الجديد ، بكليته ، نظـــــام معـــــاد وخطير ، ولابد من تدميره ، وفى ٢٩ أكتوبر ٥٦ ، بدأ تنفيذ الســـيناريو التآمرى الذى أعد فى باريس ولنــدن وتل أبيب ... ومع أطنان القنـــابل التى ألقيت فوق الأراضى المصرية ، ودخـــول الغزاه الى بورسعيد ، تأججت روح الصمود والمقـــاومة ، وارتفعت ارادة البقاء والقتال ، سواء بالنســـبة للجماهير المصرية أو العربية ، والتف الناس حول أجهـــزة المذاييع ــ وسيلة الاعلام الوحيدة فى تلك الأيام ــ يستمعون الى البيانات والأخبـــــار .. وخـــلال أيام الصراع الدامى بين الشــــعب والجيش المصرى من ناحية ، والقـــوات الانجليزية والفرنسية والاسرائيلية من

ناحية أخرى ، تدفقت مجموعة هائلة من الأناشيد الوطنية الحماسية ، تعد ، بحق ، من أقوى ما جاءت به القدرات الخلاقة ، شعرا ولحنا وغناءا .

جاءت أناشيد تلك الأيام النبيلة تعبيرا خلاقا عن الشارع المصرى ، والعربى ، فالدفاع عن الوطن هو الدفاع عن الذات ، فالغزاة يهددون كل بيت ولكل أسرة وكل فرد ، وبالتالى أصبحت القضية العامة قضية بالغة الخصوصية ، وتميزت الأناشيد بطاقتها الروحية القتالية ، وربما يذكر كل من عاش هذه الفترة كيف كانت تؤثر هذه الأناشيد تأثيرا ايجابيا فى اعماق المواطنين الذين خفقت قلوبهم مع أناشيد مثل :

دع سمائى فسمائى محرقة	دع قناتى فقناتى مغرقة
هذه ارضى انا	وابى ضحى هنا
وابى قال لنا	زقوا أعداءنا .
و : انا النيل مقبرة للغزاة	انا الشعب نارى تبيد الطغاة
انا الموت فى كل شبرا اذا	عدوك يا مصر لاحت خطاه
و . الى المعركة	الى المعركة
سنمضى جميعا	الى المعركة
و : ح نحارب	ح نحارب
كل الناس	ح تحارب .
مش خايفين	
م الجابين	
بالملايين حانحارب	

وليست مصادفة أن يصبح لحن « والله زمان ياسلاحى .. اشتقت لك فى كفاحى » الذى وضعه كمال الطويل سلاما وطنيا لجمهورية مصر العربية لأكثر من خمسة عشر عاما ، وأن يصبح لحن « الله أكبر فوق كيد المعتدى » الذى وضعه محمود الشريف سلاما وطنيا للجمهورية الليبية ، فكلا اللحنين يرتبطان ، فى الوجدان العربى ، بلحظات ارادة التحدى التى تجسدت فى مواجهة العدوان الثلاثى . فضلا عن أنهما ، بقوتهما ، وتدفقهما ، يبعثان الثقة فى نفس من يستمع لهما .

عندما اندلعت حرب ١٩٥٦ كان عبد الحليم فى لندن للعلاج بعيد ما جاءه أول نزيف . . وتوجه الى لبنان متحينا أول فرصة لكى يعود الى مصر ، وبعد عودته حاول ، بكل طاقته ، أن يعوض عدم مشاركته فى أتون المعركة .. ولم ينتهى العام الا وهو يقدم أغنيتين : انى

ملكت فى يدى زمامى .. وانتصر الحق على الظـــلام . وهى من تأليف مأمون الشناوى والحان محمد عبد الوهاب . « والله يا بلادنا الله .. على جيشك والشـــعب معاه » وهى من تأليف أنور عبد الله والحان محمد عبد الوهاب أيضا .. والأغنيتان بهما قبسا من الروح النضـــالية التى انتعشت فى أناشـــيد حرب السويس ، ويتبلور فيهما عنصرى الثقة فى الذات والوطن من جهة والايمـــان بالمستقبل من جهة أخرى ، وهمـــا سمتان سيزداد رسوخهما فى أغنيات عبد التالية .. كانت أغنيته « انى ملكت فى يدى زمامى » و « الله يابلادنا » هما اللقـــاء الأول بين محمـــد عبد الوهاب وعبد الحليم حـــافظ ، ومن الواضح أن محمد عبد الوهـــاب قد أدرك تماما ما ينطوى عليـــه صوت عبد الحليم من حنان مبلل بالشجن، وقدرة مرهفة على تجسيد أدق الأحاسيس وأكثرها رقة ، وبالتـــــالى منه لحنين يتوافقان مع طبيعته ، وفى أغنية «الله يابلدنا» يصل عبدالحليم الى درجـــة عالية من الاجادة فى الفقرة البديعة التى يقـــول فيها :

هانعيش من أول وجديد والنصر ينـــور أعيادنا

ولحيى روح كـــل شهيد بترفرف على أرض بلادنا

هنا تمتزج المشاعر : الفرح والأمل والذكرى النبيلة ، التى يشوبها الحزن بالضرورة ، على الشهداء ، بأرواحهم التى «ترفرف» كأعلام خفاقة على أرض الوطن .. ويحافظ عبد الحليم على التوازن بين هذه المشاعر فلا يطغى شـــعور على آخـــر .

فى السنوات القليلة القادمة ، سيصبح عبد الحليم حـــافظ مغنى الثورة ، وفى الحفلة التى كان يحضرها عبد النـــاصر ، ليلة ٢٣ يوليـــو من كل عام ، كان عبد الحليم يقـــدم عملا جديدا ، ومع كل أغنية جديدة، كان وجوده يتدعم على نحو أعمق وأكثر اتساعا .

والحق أن سر نجـــاح عبد الحليم يكمن فى العديد من العـــــوامل، تضافرت مع بعضها لتضعه فى مكان الصدارة ، لعل فى مقدمتهـــا ذلك التوافق الكامل بين ما قدمه من ناحية وبين مزاج الجمهور من ناحيـــة أخرى ، بل بين ما قدمه من جهة وما تحتاجه قيـــادة الثورة من جهـــة أخـــرى .

المشروع الكبير لحل «المشكلة الوطنية» و «المشكلة الاجتماعية» تبلور فى عشرات المعـــارك والقرارات وخرج من مرحلة الحلم والشـــعارات الى مرحلة التنفيذ : الاستقلال الاقتصادى أحـــد شروط الاســـتقلال السياسى ، وبالتالى كان تأميم المصالح الأجنبية واقامة المصانع وزيـــادة

الرقعة الزراعية وبنــاء السد العــالى . الاستقلال التام يستــلزم أن تكون المنطقة العربية كلها حرة ، وبالتــالى لابد من الصدام مع الحكومات الرجعية والعميلة المرتمية فى أحضـان القوى الاستعمارية باسم الأحلاف والمعاهدات ، وبالضرورة ، فمن المحتــم مساعدة الشـــعب العراقي ، السورى ، الجزائرى ، اليمنى ، فى نضاله من أجل حريته ، وهذه كلها مقــدمات لوحدة عربية تجمع ارادة الأمة العربية فى كيان عملاق واحد ، وحل «المشكلة الاجتماعية» يأتى عن طريق القضاء على الاقطاع وتوزيع الأرض على صغار الفلاحين واتاحة فرصة العمل لملايين السواعد ونشر العلم ببناء مدرستين كل ثلاثة أيام والغــاء أية مصروفات جامعيـــة وارسال مئات البعثات العلمية الى الخارج .

وبصرف النظـــر عن السلبيات التى صاحبت تنفيذ ذلك المشروع الحضارى الكبير ، فان الثابت هو أن الحلم كان صحيحا ، وانه أنعش آمال الجماهير .. وعن هذا الحلم ، وعن تلك الآمال ، غنى عبد الحليم عشرات الأغانى التى نفذت الى عمق وجدان الجموع .

غنى عبد الحليم للطاعات ، وعن قطاعات ، لم تذكرها الأغنيــات منذ غنى سيد درويش عن فئــات الشعب العامل : الصنايعية والفلاحين والسقايين والموظفين والجنــود .. فبعد رحيل سيد درويش وخفــوت المؤثرات الايجابية لثورة ١٩١٩ ، وبروز دور البرجوازية المصريـــة فى الاقتصاد والسياسة ، قل تواجد « الطبقات العـــاملة » فى الأغنية الوطنية أو الأناشيد القومية . ولكن مع ثورة يوليـــو ، بآمالها وتوجهاتها ، ومن خلال صوت عبد الحليم حافظ يتحول المنسيين « اللي على الجـــرار » و « قصاد لهاليب الصلب » و « الجندى الاسد اللى شايل على كتفه درع الأوطان » و « العامل والفلاح » الى أبطـــال يليق التغنى بهم ، ويصبح حتى للغائبين عن الوطن ، لأســـباب تتعلق بتحقيق الأمانى ، وجـــودا واضحا فى « الصـــورة » .

فى أغنيات عبد الحليم ستجد ذلك الحس الأسري الدافىء ، الحنون، فهو يعبر عن أشواق كل أسرة تجـــاه ابنها أو عائلها الذي ذهـــب ليشارك فى آتون المعركة ، على جبال اليمن ، ويحتفل بعودة العائدين، ويدعو ، من أعماق قلبه ، بالنصر والسلامة ، للذين لايزالون على خـــط النـــار ... وهو يغنى لمن غاب خارج البـــلاد ، طلبا للعلم ، ولمن رحل الى مواقع بعيدة ليعمل فى مشاريع المستقبل ، كلهم عنده ، كما لو كانوا أخوة أو آباء أو أبنـــاء « نور عينى وحبايبى .. وعزاز قوى على قلبى » .
لقـــد أصبح عبد الحليم ، بصورته ، وصوته ، فردا من افراد كل أسرة ،

واصبحت اغنياته ، بفضل اهتماماتها ، ونوعية المضامين التى تمس القطاع الأكبر من الجماهير ، جزءا رئيسيا من الوجدان العـام .

حفلات أعياد الثورة كانت أحد مظاهر توحد الجماهير مع عبدالناصر الذى كان يحرص دائمــا على حضور هذه الحفلات التى تنقلها الاذاعة، والتليفزيون لاحقا ، ويشاهدها الشعب المصرى ، وتسمعها الشعوب العربية .. ومن الواضح أن عبد الناصر كان يكن حبا عميقا لعبد الحليم، وإذا ابتعدنا عما يقــال عن العلاقة الشخصية بينهمـا والتى كان عبد النــاصر يعامل فيها عبد الحليم كأحد أبنــائه ، فان منطق الأمور ، وهو الأدق فى التحليل ، يقــول بأنه كان من الطبيعى أن يحب عبد الناصر عبد الحليم ، فعبد الحليم ، بأغنياته ، كان يحول قرارات عبد النـاصر الى شحنات عاطفية ، وكانت صورة عبد الناصر نفسه ، كزعيم وانسان ، تظهر فى اجمل وارق اطار ، فمثلا تقــول اغنية المسئولية التى كتبها صلاح جاهين ولحنها كمال الطــويل وغناها عبد الحليم فى حضور عبد النــاصر ليــلة ٢٣ يوليــو ١٩٦٣ :

ريسنا ملاح ، ومعــدينا
عامل وفلاح ، من اهالينا
ودنا فيا المــوج ، والمركب
والصحبة والريس ، والزينــا

وتشكل اغنيات عبد الحليم ، التى ورد فيهـا ذكر عبد الناصر ، ملمحا هاما فى مجمل اغانيه ، وربما كانت الأغنيات التى تتغزل فى الحكام من اقدم انواع الغنــاء واكثرها زيفا ، وربما انزلق الكثير من أعــلام الغنــاء ، فى هذا النوع من المديح الرخيص ، مثلما حدث مع سيد الغنـاء الحديث ، المتمتع بصوت رخيم قوى « آية فى الجمال » ، عبده الحامولى عندما انشد للخديو «الله يصون دولة حسنك .. على الدوام من الزوال» .. واستمر هذا النوع من الغناء محاصرا ، حبيسا ، داخل القصور الملكية، منذ اسماعيل باشا حتى الملك فاروق ، وهــذا النوع من الغناء الذليل لاعلاقة له بتاتا بتلك الأغنيات التى انشدها عبد الحليم فى عبد الناصر، فقيمة عبـد الناصر هنـا ، لا يستمدهــا من الدم الأزرق الذى يسرى فى عروقه ، ولكنه يستمدها من كونه أحد أبناء هــذا الشعب ، مجرد « عامل وفلاح » يأتى من من قلب الأهالى ، ليحقق ، على نحو بطولى ، ارادة الجماهير .

عامل آخر رفع من شأن عبد الحليم : تمثل فى ذوقه المرهف الذى اتاح له اختيــار اجمل كلمات هذه الفترة التى شهدت ازدهارا شعريا عاما . ولم يتقيد عبد الحليم بموقف معين تجاه الشعر العمودى أو الحر ،

ولم يفاضل بين الشعر الفصيح والعامى ، ولكنه اختار اغانيه بمعايير فنية تهتم بالقصائد ذات البنية الدرامية ، التى تتنوع فيها المشاعر ، والتى تتضمن العديد من المواقف ، والتى تبدو فى بعض الأحيان اقرب الى القصة .

فى « ذات ليلة » التى كتبها مرسى جميل عزيز ولحنها كمال الطويل يحكى عبد الحليم فى حفل رعاية طلبة الجامعات عام ١٩٥٩ عن ذلك الفتى النابه الذى رحل والده عن الدنيا وتركه وحيدا فى مواجهة الفقر مع أم لا تملك الا الدعوات ، ثم وهو « رهن انطنون المجدية » . يدق بابه أصحاب القلوب الكبيرة ، تستنهضه وتقف الى جانبه ، ويسمع صوتا يقول له « باب العلم رحب فى انتظارك .. قم وشارك بالعلم بناء الوطن » . وعندما يسأل عن صاحب الصوت يعرف انه صوت الثورة ممثلا فى «صوت جمال» ... اتاح له سياق الاغنية «ذات البنية الدرامية» أن يعبر ، بمساعدة الالحان المسايرة لتطور الأحداث ، عن العديد من الأحاسيس ، ففى البداية يأتى صوته مندى بالشجن ، يمتزج فيه الحزن مع الخوف ، وفى الثلث الثانى تتغلب نبرات الأمل على قتامة الحزن والخوف ، ثم يتطور الأمل الى صوت يتدفق بالقوة والثقة ، متشبعا بالايمان بالعلم والوطن وعبد الناصر والمستقبل .

وعلى ذات المنوال ، فى العام التالى ، فى الاحتفال بوضع حجر اساس السد العالى ، غنى فى أسوان من كلمات احمد شفيق كامل والحان كمال الطويل « حكاية شعب » التى يروى فيها نضال وعناء الجماهير المصرية : المشانق ومذبحة دنشواى ، الفساد والاستعمار ، الثورة وعودة الأرض وتحرير الوطن ، المؤامرات والحصار الاقتصادي : تأميم القناة وبورسعيد والعروبة والشعوب الحرة .. وأخيرا بناء السد .

ولكان من الطبيعى أن يتلاشى الشكل التقليدى للأغنية القائمة على « الكوبليهات » و « المذهب » الذى يردده الكورس والجمل الموسيقية التى تتكرر بانتظام . فالأغنية هنا ليست مجرد حالة ساكنة ، لكنها كائن حى ، ينمو باطراد . وبالتالى لابد وأن تتطور الألحان لتتوافق مع النجو النفسى المتغير للأغنية ، وبالضرورة ، تقوم المجموعة بدور اكثر ايجابية من الدور الذى كان يقوم به الكورس قبلا ، فهنا يصبح من حق المجموعة أن تسأل وتعلق وتشارك .. وفى اغنية تالية ، بعنوان « بستان الاشتراكية » كتبها صلاح جاهين بمناسبة تحويل مجرى النيل ١٩٦٤ ، تجد أن المجموعة تدخل فى حوار مع المغنى ، فبعد المقدمة

الموسيقية التى وضعها محمد الموجى ، مستوحيا فيها ضربات المعـــاول فى الصخور يأتى صوت المجموعة :

ــ افتح .. افتح
اقفل .. اقفل
حــــول
ويسأل عبد الحليم :
ــ نقعد نرتـــاح ؟
فتجيب المجمــــوعة بحسم
ــ لا ح نكمـــل
ده الســـد العـــــالى
شــــهل .

وتتسع الرؤية فى أغنية «ذكريات» ، التى كتبها أحمد شفيق كـــامل ولحنها محمد عبد الوهاب ، لتشمل ، من الناحية الزمنية ، فترة طـــويلة من حيـــاة المغنى الذى تتداعى الصور ، ذات الدلالات الســـياسية ، داخل عقله ، منذ كان طفلا حتى الآن ، ومع فيضان «ذكريات» حــــرب فلسطين ١٩٤٨ ، والمبللة بالدموع ، تتجـــاوز الأغنية الحدود المصرية لتصل بوعيها الى الادراك العميق بأن وحدة العرب هى من أهم شروط الحرية ، ولا يفوت المغنى ، وهــــو يتذكر « ماضيه الخـــاص » بدلالته العـــامة ، أن يشير الى تحديات الحـــاضر ، وأن يرنو بعينيه الى مستقبل آمل يثق تماما فى أنه سيكون أفضل من الحاضر والمـــاضى .

تقدم الأغنية طفلها الصغير عندما كان يطير طائرته الورقية مـــع بعض أصدقائه ، وسرعان ما تدور معـــركة بينه وبين أصدقائه من ناحية وأطفال أجانب من ناحية أخرى ، ويذهب الجميع الى قسم الشرطة ، ويفاجأ الصغير بأن ضابط القسم «خواجه» ، لون بشرته حمراء» ، يلقنهم درسا فظا فيما تعنيه كلمة « الحماية » فالأجانب «حماية» يجب التعامل معهم كسادة للبـــلاد .

وتتسلل الذكريات الى ذهن المغنى ناقلة معهـــا ، من خــــلال أحداث شخصية دامية ، مأساة فلسطين عندما استشهد شقيقه الأكبـــر على أرضها منذ مشارف اللد والرملة ، ولا يفوته وهـــو يجسد مشـــاعر خطيبته الحزينة أن يشير الى مؤامرات الاستعمار والاسلحة الفاسدة ، ثم تتوالى صور من حريـــق القاهرة وقيـــام الثورة وهجوم قوى البغى فى حرب السويس وبدايات النصر وتحقيق الآمال التى ستجنى ثمارها ، حتما ، الأجيـــال المقبلة .

وتتجـــاوز الموسيقى هنا دورها من مجرد التلحين المطرب لتصبح اقرب الى الموسيقى التصويرية المعبرة بدقة ، عن الأحداث وردودهـــا الانفعالية ، فالألحان فى المواقف التى تتعرض للطفـــولة تتميز بالانطلاق والمرح والبراءة ، وسرعان ماتتحول الى الوجوم ، مجسدة للقلق ، عندما نصحب الطفل الى قسم الشرطة ، وتصبح أقرب الى «العديد» الشعبى عندما تنطق بمشاعر الخطيبة المكلومة وهى تتساءل أمام صورة خطيبها ، شهيد فلسطين ، قائلة « ازاى يا حبيبى ازاى قتلوك .. ازاى بسلاحك بايديك قتلوك ؟ ».. وتتفجر الألحـــان بالغضب ثم بالبهجـــة الحماسية بالثورة . وتختصر الأغنية ، على نحـــو بليغ ، أحـــداث السويس من خلال مقاطع متداخلة ، مختارة بعناية ، مجدولة بمهـــارة ، من اناشـــيد ذات تأثير قوى ، فبعد أن يغنى عبدالحليم. كنت فى صمتك مرغم.. كنت فى حكمك مكره ، يستعير مطلعى « والله زمان ياسلاحى .. الله أكبر .. اشتقت لك فى كفاحى .. الله أكبر » ، ثم تتدفق الالحان بالأمل عنـــدما يتخيل المغنى ، بصوته الحالم ، المفعم بالســـعادة والثقة ، أحفاده ، وهم ينشدون بكبرياء ، اناشيد النصر مستقبلا ، لوطنهم : وطن الحرية .. وحصن القومية العربيـــة .

بمثابرة ودأب واخلاص أخذ عبد الحليم ، عن جداره ، مكان الصدارة فى الأغانى الوطنية ، خـــلال عقدين من الزمان ، ولكنه لم يكن المطرب الوحيد الذى قدم أغنيات بنـــاءة ، جميلة ، عن الجانب الايجـــابى المشرق فى هذه الفترة ، فمراجعة أغنيات هذه المرحلة تكشف عن نهضة هائلة فى مجـــال الأغنية الوطنية التى واكبت ، بروح متوقدة خلاقة ، التلاحق السريع للأحداث ، وتبعـــا للتوجه السياسى القومى ، ونتيجـــة لحركة التحرر العربى التى تأججت فى البلاد العربية ، انتعشت الأغنيات ذات البعد القومى ، والتى تتنـــاول النضال المصرى كجزء من النضال العربى : فى الجنوب الثائر ، فى العراق ، فى المغرب ، فى الجزائر ، خاصة بعد أن اندلعت ثورة المليون شهيد ، وسرعان ما انطلقت أغنيات الوحدة مع سوريا ، والأناشيد التى تذكر بفلسطين وتعبر عن حتمية تحريرها ، وجذبت القاهرة ، بمحطاتها الاذاعية ، عددا كبيرا من الاصوات العربية ، ساهمت بفعالية فى نهضـــة الأغنية الوطنية والقومية ، فايزة أحمـــد ، وردة الجزائرية ، نجاح سلام ، محمد سلمان ، ويمكن القول بلا مغالاة ، أن هذه الفترة شـــهدت أفضل أنشودات محمد قنديل وابراهيم حمودة وفايدة كامل وشادية ونجـــاة الصغيرة ، فضلا عن فريد الأطرش ومحمد فوزى ، وبالطبع ، وفى المقدمة ، أم كلثوم .

من ناحية أخرى ، وفى ظل النهضة الثقافية العامة ، اهتمت حكومة الثورة بدعم النشاط الموسيقى ونشره والارتقاء به ، فأنشأت ، فى عام ١٩٥٩ المعهد العالى للموسيقى ، واستقدمت فرق الباليه والكونسيرفتوار لتقدم عروضها للشباب بتذاكر مخفضة ، وخصصت فى عام ١٩٦٠ عدة ساعات لاذاعة « البرنامج الثانى » ، المهتم بالثقافة الأدبية والفنية الرفيعة ، سواء العربية أو الأجنبية ، مع شرح وتحليل السيمفونيات العالمية ، وتم استدعاء الموسيقار السوفيتى الكبير آدام خاتشادوريان لقيادة أول اوركسترا سيمفونى عربى ، وبدأت الحياة تعود ، بطاقة جديدة ، الى فن الأوبريت ، سواء من خلال اعادة تقديم أوبريتات سيد درويش وزكريا أحمد أو بتمصير أعمال أجنبية مثل « الأرملة الطروب » ، أو بتأليف أوبريتات جديدة مثل « ياليل ياعين » و « مهر العروسة » والى جانب الاهتمام بتجميع ودراسة التراث الشعبى الموسيقى من خلال « مركز الفنون الشعبية » ، أتيحت فرصة تقديم مؤلفات موسيقية عربية باللغة الموسيقية العالمية ، وبدأت تتردد أسماء : يوسف جريس وأبو بكر خيرت وعزيز الشوان ورفعت جرانة ، ومع حفلات « أضواء المدينة » التى تنظمها الاذاعة فى كافة الاحتفالات الوطنية ازداد عدد العازفين والموزعين وقواد الفرق الموسيقية .

ان فترة مناخ فنى يتسم بالازدهار والحيوية ، تؤثر عناصره فيما بينها ، وفى مناخ خصب كهذا ، كان من الطبيعى أن تنطلق روح التنافس ، وبالتالى كان على عبد الحليم حافظ ، العاشق لفنه ، أن يبذل المزيد من الجهد لكى يحافظ على مكانه فى صدارة الحركة الغنائية ، الأمر الذى فعله ، بحماس شديد .

عندما اندلعت حرب ١٩٦٧ كان عبد الحليم ، بلا منازع ، مغنى أعياد الثورة وأحداث الوطن وأحلام الفن .. وعلى الفور ، بدافع من احساسه بدوره ، ذهب الى الاذاعة ليقيم فيها ، معظم الوقت ، وفى أيام قليلة ، قدم عشر أنشودات حماسية : انذار ، اضرب ، اشجع رجال ، بركان الغضب ، بالدم راية العرب ، يا استعمار ، روح الأمة العربية ، أحلف بسماها ، ابنك يقولك يا بطل .

انشودات قوية ، حاسمة ، سريعة ، تذكرك بطلقات المدافع ، تشد أزر الناس ، تفيض بارادة القتال وتعبر عن الثقة فى النصر .. ولكن ما أن انتهت المعركة حتى بدأ حجم الكارثة يتضح ، وبعيدا عن الحديث حول ظروف وملابسات النكسة ، يمكن القول بأنها تركت فى

أعماق قلوب من عايشوها أثرا لم يمحى حتى يومنا هذا : مزيج من الحزن والقتامة والغضب ، الشعور بالقهر والخديعة والرغبة فى تصفية الحساب، المرارة والندم والسخط مع ارادة منازلة العدو فى أقرب وقت ممكن .

بضربة ١٩٦٧ المدمرة انتهت مرحلة الأفراح والزهو والاطمئنان الكامل للحاضر والمستقبل ، والرضاء عن الذات ، وانكسر من انكسر وانطوى على نفسه من انطوى وصمت من صمت .. ولكن سرعان ما بدأ عبد الناصر ، مستندا على ارادة السواد الأعظم من الشعب ، الاعداد الكبير لمعركة التحرير مع اسرائيل .

خلال السنوات الثلاث التى أعقبت النكسة ، والتى سبقت رحيل عبد الناصر ، حاول عبد الحليم أن يظل الصوت المعبر عن مشاعر الناس ، واستلزمت الاوضاع الجديدة ، بأجوائها النفسية ، تغييرات ما ، فى الأغنية الوطنية .. وفيما يبدو أن النكسة نفذت بجروحها فى روح كاتب اشعار عبد الحليم المميز : صلاح جاهين .. ذلك أنه ، بعد أن اهتزت دعائم العالم الذى غنى له ، لم يعد قادرا على تجاوز المحنة ، ولم يعد قادرا على قول الشعر الا فيما ندر ، وبدت قصائده ، بعد النكسة ، مبللة بالحزن والمخاوف ، وبعد رحيل عبد الناصر ، غرقت فى مستنقع اليأس .

ترك عبد الحليم محطة صلاح جاهين التى انطفأت مصابيحها ليتجه، بكليته الى محطة شاعر آخر ، سيمده بالكلمات المطلوبة ، والتى يحتاجها الناس تماما : عبد الرحمن الأبنودى ، أحد فرسان الستينات ، ظهرت فى عنفوان عبد الناصر ، لكنه لم يكن ناصريا تماما .. فعيونه الشابة ادركت جذور الخلل فى التجربة الكبيرة والمشروع العظيم ، لم يعاد النظام لكنه لم يتغنى به ، التقى معه فى الأهداف النهائية لكنه اختلف معه فى الأسلوب والمنهج والطريقة .. كان يؤمن بالجموع ولا يؤمن بالمسئولية ، يثق فى قوة الجماهير ويتشكك فى قدرات المؤسسات الرسمية وتوجهاتها .. وجاءت قصائده : التى استوعبت التجارب الشعرية لصلاح جاهين وفؤاد حداد وبيرم التونسى وبقية شعراء العامية، ترجمة خلاقة لرؤيته الشابه ، تتسم بسخاء الصور الشعرية الموحية ، الملتقطة من أحراش الحياة .

أمدت قصائد الأبنودى عبد الحليم بالعديد من الأغنيات التى عشقها الناس ، وستصبح أغنية « أحلف بسماها وبترابها . ماتضيع الشمس

العربية .. طول ما أنا عايش فوق الدنيا » افتتاحية ، أقرب الى القسم ، يرددها عبد الحليم في كل حفلة يقف فيها أمام الجمهور .. لكن ثمة أغنية، لحنها كمال الطويل ، وغناها عبد الحليم بعد النكسة بأيام قليلة ، تعد ، بلا مغالاة ، من درر الغناء العربي ... انها : موال النهار .

« موال النهـــار » لا تكتفي بمجرد التعبير عن الحالة الانفعالية للجموع الجريحة ، لكنها ، وهي تحترم أحـــزان الأهـــالي ، وتتفهمها ، تتسامى بها ، وتتجاوزها الى آفاق الأمل الرحب ، المبنى عـــلى دعائم الثقة في قوة الجماهير القادرة على انتزاع النهار من ظلام الليل .

بعد المقدمة الموسيقية الهادئة، والتي يشوبها شيء من التوجس،يأتي صوت عبد الحليم الهامس ، مجسدا ، على نحو رمزي ، وضع الوطن كله من خلال البلدة الريفية الصغيرة التي يتحدث عنها :

عـــدى النهار
والمغربية جاية تتخفى وراء ضهر الشجر
وعشان نتوه في السكة
شالت من ليالينا القمـــر
وبلدنا ع الترعة بتغسل شعرها
جانا نهار ما قدرش يدفع مهرها

ويعبر اللحن عن الهواجس مع الكلمات التاليـــة ، والتي تعبر عن حيرة الناس وقلقهم وتساؤلاتهم المفعمة بالشجن :

يا هلترى الليل الحزين
ابو النجوم الدبلانين
ابو الغناوى المجروحين
يقـــدر ينسيها الصباح
ابو شمس بترش الحرير ؟

شهقة عبد الحليم ، عندما يعيد جملة « أبو الغناوى المجروحين » ، تختصر ، على نحو بالغ الصدق والتأثير ، احزان الشعب المصري ، لكن الأغنية لا تغرق في الأحزان ، فعلى الفور ، يأتي الرد على التساؤلات الحائرة ، بصوت واثق ، بلا فاصل موسيقى :

ابـــدا
ابـــدا بلدنا للنهار
بتحب موال النهار
لمـــا يعدى في الدروب
ويغنى قدام كل دار .

وسرعان ما يتدفق اللحن بالقوة عندما تؤكد الأغنية أن الليل المتسلل وراء السواقى لا يمنع الأهالى من أن تحلم « بالسنابل والغلال » ، وان الرجال والأطفال والبنات ، وسط العتمة ، يسمعون نداء النهار ، وأنهم جميعا ، سيطلعون صحبة ، حتما ، قبل الآذان ، لاستقباله ، ذلك أنه - بالضرورة ، سيأتى .

وفى العام التالى للنكسة ، قدم عبد الحليم ، من كلمات الأبنودى ، وألحان بليغ حمدى ، فى قلب لنـــدن أغنية « المسيح » التى يتمثل فيها مشاعر أحد الفلسطينيين من أبناء القدس ، ويربط بين آلامه وآلام المسيح ، ويؤكد أنه رغم عناء الغربة ، حتما ، سيعود الى أرضــــه .. ومع بروز دور المقاومة الفلسطينية المسلحة غنى ، على لسان احد رجال المقاومة ، انشودة « فدائى » التى تؤكد ، مع أغنية البندقية ، أن الحق لن يعود الا عن طريق : الرجال والســـلاح .

ومرة أخـــرى ، بكلمات الأبنودى ، ولحن ابراهيم رجب ، يشير فى أغنية « يا بلدنا لا تنامى » أنه يقصد بالرجال هؤلاء الشرفاء ، ذوى العـــرق الطاهر ، المخلصين ، الذين باعوا الراحـــة ، « الشغيلة » و « الفلاحين » ، والذين يرون القضية « بضمير الأيام الجاية » ، والذين يعرفون الثمن الذى سيدفع من أجـــل الحرية .. وعلى استعداد لدفع الثمن .

رحل عبد الناصر عام ١٩٧٠ ، وبعـــد أسابيع قليلة ، بايعاز من أنور السادات ، بدأت الأغنيات التى برد فيهـــا اسم جمـــال ، أو التى تتحـــدث عن مشروعاته وقراراته ، فى الاحتجاب ، ســـواء فى الاذاعة أو التليفزيون ، وسرعان ما تخلص الســـادات من الـــذين عملوا مـــع عبد الناصر ، والذين لم يكن لهم أية شعبية فى الشارع المصرى ... وعلى الفور ، شرع السادات فى تقويض ما قام به عبد الناصر خلال ما يزيد عن عقد ونصف .

ترى ، هل عرف عبـــد الحليم ان اغانيـــه التى ورد فيهـــا ذكر عبد الناصر ، والتى نجحت نجاحا هائلا ، وكانت سببا فى احتلاله مكان الصدارة الغنائية ، قد تقرر عدم اذاعتها ؟ .. سواء عرف أم لم يعرف ، فان مراجعة سجل أغنيات عبد الحليم خلال سبع سنوات — من ١٩٧٠ الى ١٩٧٧ — عام وفاته ، تبين ان اسم السادات لم يرد ذكره اطلاقا .. ربما كان — وهو الأرجح — صعبا على من غنى لعبد الناصر أن يغنى

للسادات ، بصرف النظر عن أسباب هذه الصعوبة ، وهـذا ما يفسر امتناع كبار المطربين عن التغنى بالسادات ، وقد يفسر أيضا تلك الخصومة الشهيرة بين أم كلثوم والسيدة جيهان التى لاشك كانت تحس — فى زاوية من قلبها — بغصة غضب على هؤلاء الذين كان عبد الناصر محورا لأغانيهم ، بينما زوجها مهملا ، الا من مطربى الدرجة الثانية ، بأغنياتهم التى تولد ، عادة ، ميتة .

ومهما قيل عن حرب ١٩٧٣ ، من ناحية الدوافع والأهداف ، أو من ناحية النتائج والحصاد ، فان معارك اكتوبر ، — يقينا — أثبتت قدرة المقاتل العربى على هزيمة أعداء الوطن ، وشهدت أيام القتال فورة جديدة ، أخيرة ، من الأغنيات الوطنية ، وكان لعبد الحليم دور كبير فى أغنيات اكتوبر .. فكما فعل فى حرب يونيو ، توجه الى دار الاذاعة ليقيم فيها أكبر وقت ممكن ، ومما قدمه خلال أيام المعركة : « باركى الولاد ياأصبية .. ولد ولد » من كلمات محسن الخياط والحان محمد الموجى ، و « قومى يا مصر » من كلمات عبد الحليم منصور والحان بليغ حمدى ، و « الفجر لاح » من كلمات مرسى جميل عزيز والحان بليغ حمدى ... وتعد أنشودة « خلى السلاح صاحى » التى كتبها أحمد شفيق كامل ولحنها كمال الطويل ، من أكثر أنشودات عبد الحليم جمالا وقوة وتأثيرا .. أنشودة صغيرة ، مفردات كلماتها محدودة ، لكنها مختارة بعناية ، تبدأ بالايقاعات ، وتدخل بعض الآلات النحاسية ، وبعد عدة جمل موسيقية قليلة ، مقتصرة ، يأتى صوت المغنى ، ناصحا ، راجيا ، من أعماق قلبه :

خلى السلاح صاحى
لو نامت الدنيا
صاحى مع سلاحى
سلاحى فى ايديه
نهار وليل صاحى
ينادى يا ثوار
عدونا غدار
خلى السلاح صاحى .

ما ان انتهت المعارك حتى بدأ السادات ، على نحو بالغ السرعة ، فى تنفيذ سياسته الرامية الى تغيير توجهات مصر وانتمائها وأسس حياتها الاقتصادية والاجتماعية ، بل والأخلاقية أيضا ، وفى أقل من عامين ، بعد حرب اكتوبر ، أصبح المغامرون والأفاقون واللصوص هم فرسان عالم

الاقتصاد المسمى بالانفتاح ، واضحت الولايات المتحدة الأمريكية ، بما نقدمه من قروض ، تملك مفاتيح حل القضية الوطنية ، بدلا من رجال مصر وسلاحها ، وابتعدت مصر — الرسمية — عن شقيقاتها العربية ، لتدور فى فلك الدول الغربية ، وبدا الهجوم على القطاع العام واشتراكية عبدالناصر ، ومصانعه، لحساب شبيحة الانفتاح.. وحتى السدالعالى، تعرض لحملة افتراءات ظالمة ، ترمى الى اثبات انه سبب خراب مصر !

كل ما تغنى به عبد الحليم ، أصبح ، فى عهد السادات ، اخطاء وذنوب .. ولم يعد أمر منع أغانيه قاصرا على تلك التى يرد فيها ذكر عبد الناصر ، ولكنه امتد ليشمل كافة اغانيه الوطنية التى رددها ضد الاستعمار والأحلاف والأعداء ، والتى تغنى فيها بالقومية العربية ، والتى اشاد فيها بإقامة المصانع والمزارع ، والتى يبشر فيها بالمزيد من الاشتراكية ، والتى يحلم فيها ، مع عمال وفلاحين وجنود وطلبة وعلماء مصر ، بغد مشرق ، كان من المعتقد ، أنه حتما ، سيجىء .

فى مناخ المنع هذا ، ومع انتشار قيم الكسب السريع ، ونمو النزعة الفردية الانانية ، كان من الطبيعى أن يشعر عبد الحليم ، والذى طالما تغنى بالبطولة الجماعية ، بنوع من الاغتراب ، فها هو يرى كافة الرموز التى غنى لها تتداعى وتتهاوى أمامه .. لقد ذهبت الأيام الخوالى ، بليالى اعيادها ، عندما كان يغنى أمام عبد الناصر ، اغنيات الفرح والآمال ، فتسمعه الشعوب العربية ، ويصفق له جمهور عاشق ، يخفق قلبه مع صوته ، ويتجاوب مع احلام الأيام القادمة ، هذا الجمهور الذى ذاب مع الأيام ليحل مكانه جمهور آخر ، يملك المال ولا يملك الذوق ، يريد نوعا آخر من المطربين يختلف تماما عن طراز عبد الحليم الذى ادرك ، فى لحظة تنوير فاجعة ، أدرك فيها أنه لم يعد فارس هذه الأيام ، ولا مغنى هذا الجمهور ، أن يضع بعض أصابعه فى فمه ، مطلقا صفارة طويلة ، كهجاء ساخر لمرحلة لا مكان له فيها .

● قصة قصيرة ●

الأعشاش المهجورة

فخرى لبيب

المحطة بناء عتيق ، الوانه كابية ، كلها غامقة ، أضاف دخان القطارات والأتربة والزمن بعضا منه اليه . السقف قرميد منحدر ، ممموج بأوكار العصافير . أشجار الكافور الباسقة المتناثرة تفرش الأرض بظلالها . ساعة الظهيرة ينحسر الظل الى الجذور ، وتصول الشمس بشواظها الحارقة . الأشجار عامرة بأعشاش أبى قردان وأبايمام . المرعى قريب المأوى ، أرصفة الغلال والأرض الخضراء من ورائهـا على امتداد البصر .

الصمت فى المحطة عنيد . السكون لا ينكسر حتى يجىء قطار ، يدخل متهاديا ، زاعقا ، نافثا أسود الغبار والشرر . يصعد مسافرون ، يهبط آخرون . يدق الجرس النحاسى الثقيل . يغادر القطار . يأوى الموظفون الى مكاتبهم . تبدو المحطة خالية مهجورة .

الساعة الخامسة ، موعد قطار الصحافة . الأرصفة المرشوشة تزفر بخارا تضيق منه الأنفاس . رائحة الكافور المحببة وصوصوة أفراخ الطير تضفى على المكان عبقا ونغما يخففان وطأ الكتمة . يصل القطار ، تلك لحظة اللمة . الناس تتخاطف الجرائد ، « سقوط الضبعة ، الغازات تدمر لندن . الألمان فى سهوب روسيا . اليابان تدك الصين » . لطم أحدهم الصحيفة . قال : العالم أصابه الجنون . فى كل مكان قتال . الكل يذبح الكل . قال آخر : الانجليز هم أس البلاء ، لولاهم ما جاء الألمان . علق ثالث : احمدوه ، نحن فى آخر الدنيا .

تسلل الى المحط نفر من البشر ، كل يمقطفه . وجوههم سمراء باهتة ، أقدامهم عارية ، ملابسهم مزق رثة . تفوح منهم رائحة « البتاو » و « المش » القديم . يظهرون قرب المساء . يختفون فى الصباح . يسافرون فى قطار الفجر . الأنفار يتكاثرون . يتكومون فى أى مكان . يلوكون كسرة خبز . يكرعون جرعة ماء . أحيانا يطول بقاؤهم ، يوما ، اثنين أو ثلاثة . حين يصل قطارهم ، يرتفع صراخهم ، يقتتلون كى يحتل كل منهم مكانا . الرحلة طويلة بعيدة ، من قلب الصعيد وأطرافه الى القنال . هم فلاحون بلا عمل . ينزحهم المقاولون بالآلاف . يسوقونهم الى حيث الانجليز يحتاجون الى اذرع الرجال .

قطار الخامسة ، الحرب تخترق الصحراء من الغرب الى الشرق . الطائرات طيور وحشية جارحة ، تمزق مدن الشمال . الدور أنقاض والناس اشلاء . الموت شامخ يعمل منجله حصدا فى الأرواح . الحياة تدفع بنو آدم للهجرة ، للفرار . قطار اليوم زحمة يحمل اكثر مما اعتاد ، أطفالا وصبية ، رجالا ونساء . تخلو المحطة وهم باقون . العيون كليلة ، النظرات زائغة . الحركات محمومة . وتحت الوجنات اختزن الخوف صفرته . يكدسون العفش ، يختفون فى طياته . شحنات وشحنات تفرغ نفسها فوق الرصيف . امتلأت المحطة بالمهاجرين . البعض عثر على أهل له فانصرف ، والبعض نضب منه الأهل فاستقر به المقام . هبط سعر الخادمات والعشق المأجور . تبادل صبية المهاجرين لعبة الحرب ، فتحطم زجاج المحطة بقنابل الطوب . تناثرت أعشاش العصافير افراخها . فر أبو قردان ينشد الأمان . نشب الشجار بين انفار الترحيل ، مؤقتى الاقامة ، دائمى التواجد ، وبين المهاجرين المستوطنين المتزايدين يوما بعد يوم . درع الناس بيوتهم بالمزاليج الحديدية المتينة . احتمى الموظفون بجدران المكاتب .

قطار الصحافة ، « روميل يزحف نحو الاسكندرية » . كثرت القطارات الحربية صوب الجنوب . هى لا تتوقف . ذراع « السيمافور » ينكسر ويضىء اللون الأخضر . يجرى القطار صارخا مولولا ، ساحبا وراءه كل الاتربة والأوراق المهملة على « شريطه » . صبية المهاجرين يهللون . أحيانا يرجمون القطار . غدت تلك واحدة من الاعيبهم .

تعطلت قاطرة . دفع بالقطار الى « الخط الميت » . قال أحد العمال : انهم من الهنود ، ربما قضوا اليوم والغد هنا . لابد من تغيير القاطرة أو علاجها . طابور الناس اتصل من المحطة الى حيث

القطار . تحـول المـكان الى سوق كبير . الصبية يعرضون مشـغولات المهاجرين . الجنود الأغراب يقلبون الأشياء ولايشترون . ارتسم التساؤل فى العيون . الكل يتكلم ولا أحـد يفهم . الوجـوه كلها متشـابهة ، لكن الجنـود يحملون على وجوههم ذقون كثة ، ملفوفة فى شباك من تل أسود . حك أحد الواقفين رأسه . بدا كمن يحـاول ايقاظ ذاكرته . قـال مندفعا : سيخ ؟ . هز الجندى رأسه بعنف . عاد الرجـل الى السؤال : مسلمان ؟ صاح الجندى : مسلمان تصافحا بحـرارة . نظـر الرجل حـوله فى زهو . قال : انهم مسلمون . زاط الصبية . انطلقوا يسألون الجنود . « سيخ ، مسلمان ؟ » . قدور الشاى تغلى . شرب الجميع . زحف الغروب . عاد طابور الناس الى المدينة .

عند الشروق كان « الخط الميت » خاليا . جاءت القاطرة البديلة ليـلا ، وغادر الهنـود المـكان . كلما مر قطار حربى ، لوح الصبية بأيديهم صائحين ، « مسلمان » . كفوا عن القـاء الحجارة .

الساعة الخامسة . لم يصل قطار الصحـافة . دخل المحطة ، بدلا منه ، قطار حربى . شغل الرصيف وامتد بعيدا بعده . سيارات ، دبابات ، مصفحات ، عربات مغلقـة وجنود غير هنود المرة السابقة . عمالقة سود ، غلاظ الشفه ، تسرى الحمرة فى عيونهم . ساد المحطة صمت الترقب . وقفت القاطرة قرب « الغراب » ، تأخـذ حاجتها من المـاء ، ربع ساعة ويمتلىء الخزان . دنا الصبية مترددين ، البـعض متماسكين . تساءل أقربهم فى صوت هامس : « سيخ ، مسلمان ؟ » مط أحد السود شفتيه ، رفـع حاجبيه فاتسعت عيناه . ارتد الصبية الى الوراء . بـدا المنظر مضـحكا . فهموا انه لم يفهم شيئا . ظلوا ينظرون الى بعضهم البعض . تقـدم أحد الكبار الواقفين على الرصيف . بدا كانما يبعد الصبية . قـال فى سرعة : فوريشان ؟ . هز الأسود رأسـه . لا أحـد يفهم ماذا يعنى . تساءل الرجل . أفريكان ؟ هز نفس الأسود رأسه . الهزة هذه المرة غير المرة السابقة . قـال مؤكدا : أفريكان . كان يجلس على حافة العربة . كان أقرب الجنـود الى الرصيف . دنا الصبية من جديد . نظـر اليهم وابتسم . تحـرك القطار . بـدأوا التلويح صائحين : أفريكان ، أفريكان . اتسعت ابتسامة الأسود . اعتدل فى جلسته ، ضم راحتيه معـا ، رفعهما الى أعلى ، هزهما بقـوة ، ظل كذلك حتى لم يعد أحد يراه .

وقف القطار بعد أن كاد يختفى هنالك عند المنحنى . توقف التراب الذى كان يجرى خلفه . تناثر حوله . بدأت شباح تقفز من عليه . نقط سوداء تجمعت فى بقعة كبيرة . توقف الناس عن مغـــادرة الرصيف . اتجهت كل الأبصار هنـــاك . انفصلت نقطة من البقعة . تدحرجت فى عجلة ، استقامت مهرولة نحو المحطة .

قيل وقعت حادثة . دفع الفضـــول الصبية أن يروا ماذا يجـــرى . أسرعوا مع الهارعين . تسللوا بين الأجســـاد السوداء . هنالك على الأرض كان يرقد واحد منهم ، مقطوع الزراعين مفتوح الفم والعينين ، تلوح على فمه ابتسامة ذابلة .. عندما رأى الصبية وجهه، شهقت أنفاسهم اللاهثة . كان هو بعينه ، ذلك الجندى الجالس على حافة العربة .

فى العـــدد القادم
والأعـــداد التالية

* نقد المجتمع فى مقامات الحريرى
د. أحمد ابراهيم الهوارى .

* شعراء السبعينيات ..
مواصلة الحوار — د. حامد يوسف أبو أحمد

* الظنون والرؤى — محمود عبد الوهاب

* من أدب المقاومة اللبنانية — إعداد أيمن حمودة

شعر

قال إبراهيم :

سمير الأمين

« هل تؤمن الصحراء بالاخضرار ؟ »
سألت سحابه
ثم أخفت وجهها عنى
فداهمنى الغبار
وغصت فى رمل الكآبة

. . . .

خلعت وجهى من مخالبها
وطفقت أنتظر .
قال إبراهيم . لا تحزن
فدموعنا مطر
يروى جذور العشب

. . . .

« هل تعرف الأنهار وجهى ؟ »
هل يعشق الماء الظمأ ؟
قال ابراهيم : أنظر
كيف تخضر السماء
ثم ولى واختبأ
فخضت فى رمل الكآبة
ورحت أجهش بالبكاء .

دراسة العدد

الايديولوجية والأجهزة الايديولوجية للدولة

((الجــزء الثالث))

لويس التوسير
ترجمة : عايدة لطفي
مراجعة وتقديم : د . أمينة رشيد

الأيديولوجية تستدعي ذوات الأفراد

هذه الأطروحة بمثابة لشرح للفكرة التي قدمناها سابقا : ليست هناك أيديولوجية الا وكان مصدرها ذات ولأجل ذات أخرى .

أي : ليست هنالك أيديولوجية الا من أجل ذوات فاعلين لهم وجود في الواقع . ولا يتأتى هذا الا عن طريق ذات أخرى : بمعنى عن طريق نوعية الذات ووظيفتها .

نعني بهذا انه رغم انه لم يعرف هـذا الاسم « الذات » إلا مع ازدهار الأيديولوجية البورجوازية والأيديولوجيـة الحقوقية(*) قبـل كل شيء ، فان نمط الذات (التي يمكن أن تتخذ أسماء أخرى : عنـد أفلاطون على سبيل المثال يطلق عليها : الروح ، الله ، الخ) هو نفس النمط الذي تتسم به الأيديولوجية أيا كان تعريفها (اقليمية او طبقية)، وأيا كان تاريخها — حيث أن الأيديولوجية لا تاريخ لها .

(*) التي تستعير النمط الحقوقي القائل بأن ((الذات القانونية)) لتجعل منه مفهوما أيديولوجيا : الانسان بطبيعته ذات .

نقول : نمط الذات هو المكون لأية ايديولوجية الا اننا نضيف فى نفس الوقت وعلى الفور ان نمط الذات لا يشكل اية أيديولوجية الا اذا اتخذت الأيديولوجية وظيفة لها بأن تشكل هى الأخـرى ذوات الأفراد المرئيين . هنا توجد وظيفة الايديولوجية داخل هـذا الدور فى الطابع المزدوج ، فالأيديولوجية ليست سوى أسلوب عملها وتأديتها لوظيفتها من خلال الأشكال المـادية لوجود أسلوب لتأدية وظيفتها هـذه .

ومن أجل رؤية اكثر وضوحا نقول : يجب ان ننبه الى انه حتى كاتب هذه السطور وقارئها هما أيضا ذوات ، اذن ذوات أيديولوجيين اى ان المؤلف مثله مثل قارىء هـذه السطور يعيشان « تلقائيـا » أو « طبيعيـا » فى الأيديولوجية ، فى اطـار المعنى الذى ذكرناه ان « الانسان بطبيعته حيوان ايديولوجى » .

وتلك قضية اخرى أن يكون المؤلف ــ باعتباره صاحب خطاب من المفترض انه علمى غائبا تماما كذات عن خطابه العلمى (لأن اى خطاب علمى هو بالتحديد خطاب بدون ذات ، فليس هنـاك « مؤلف (ذات) للعلم » الا فى ايديولوجيـة عن العلم) ، وهـذه مسألة أخرى نتركها جانبـا الآن .

وكما كان يقول القـديس بولس باعجاب ، اننا نجـد فى المنطق Logos اى فى الايديولوجية ، الدنيا « الكائن ــ الحركة والحياة » . يلى ذلك بالنسبة لكم كما هو بالنسبة لى ، نمط الذات الذى هو بديهة أولية (البديهيات جميعها دائما ما تكون اولية) : من المعروف اننا ، انا وانتم ، ذوات (حرة ، اخلاقية ، الخ ..) . مثـل جميع البديهيات ، بما فى ذلك تلك التى تؤدى الى استخلاص معنى للكلمة اى ان يكون لها معنى (وبما فى ذلك البديهيات الخاصـة « بوضوح » اللغة) هـذه « البديهة » القائلة باننا ذوات ــ وأن هـذه ليست بمشـكلة ــ هى صاحبة تأثير ايديولوجى اى صاحبة التأثير الايديولوجى المبـدئى(*) والاولى كما انه من خاصـية الايديولوجية انها تفرض (دون أن يظهر عليها ذلك ، بما انها « بديهيات ») البديهيات كبديهيات اذ لا يمكن لنا الا ان نعرفها وهى تولد لدينـا رد الفعل الطبيعى الذى لا يمكن تلافيه

(*) يتعثر اللغويون وهؤلاء الذين يستعينون باللغويات لاهداف مختلفة ، كثيرا بالصعوبات الراجعة الى انهم يجهلون لعبة التأثيرات الايديولوجيـة فى جميع اشكال الخطابات ــ بما فيها الخطاب العلمى نفسه .

بأن نصرخ « بأعلى صوتنا ، أو فى صمت « صمت الوعى » » : « هــذا بديهى ! هو هكذا بالفعل ! هــذا حقيقى ! » .

هى الجدى وظيفتى الأيديولوجية كأيديولوجيا (عكسها وظيفة الانكار أو الجهل) .

ولنضرب مثلا ملموسا الى حد كبير ، لدينا جميعــا (بالطبع) أصدقاء ، عندما يطرقون بابنا ونسأل نحن من وراء الباب المغلق هذا السؤال : « من هنــاك ؟ » ، يجيب الطارق (لأنه « شىء بديهى ») « هــذا أنا » ! » . واهكذا نعرف أنه « هى » أو « أنه هــو » . نفتح الباب ، و « بالفعل نجد أنها هى التى كانت هناك » . ولكن نأخذ مثلا آخر ، عندما نتعرف فى الطريق على أحد معارفنا ، فاننا نعبر له عن معرفتنا له (وبأننا عرفنا أنه تعرف هو الآخــر علينا) بأن نقول له « صباح الخير يا صديقى العزيز ! » وعن طريق السلام باليد (ممارسة طقسية مادية للاعتراف (أو التعرف) الأيديولوجى فى حياتنا اليومية ، فى فرنسا على الأقل : فى أماكن أخرى هناك طقوس أخرى) .

عن طريق هــذه الملاحظة المسبقة والشهادات الملموســة التى أوردناها أود أن نلاحظ معا اننا ، أنتم وأنا ، كنا دائما ومازلنا ذوات وهكذا نمارس بلا انقطاع طقوس الاعتراف (أو التعرف) الأيديولوجى التى تضمن لنا اننا بالفعل ذوات مرئية ، فردية ، لا يمكن الخلط بينها و (بالطبع) لا يمكن أن يحل محلها آخــر . الكتابة التى اقوم بها الآن والقراءة التى تعكفون عليها الآن(*) هما أيضا على ضوء ما أوضحنا ، طقوس تعرف أو اعتراف أيديولوجى بما فى ذلك « البديهية » التى يمكنها أن تفرض عليكم « حقيقة » (صحة) خواطرى أو « خطأها » لكن الاعتراف بأننا ذوات وأننــا ندور فى طقوس المزاولة الخاصــة بالحياة اليومية البسيطة للغاية (قبضة اليد ، مجــرد أن تحمل الاسم الذى تحمله مجرد معرفة ، حتى لو كنت أجهل ذلك ، أنك « تحمل » اسم علم يجعلك معروفا كذاته مفردة ، الخ . .) ــ هــذا التعرف أو الاعتراف يمنحنا « الوعى » بمزاولتنا التى لا تهــدأ ــ الأبدية ــ للتعرف (الاعتراف) الأيديولوجى ، ــ الوعى يعنى التعرف ــ ولكنها

(*) خذوا فى اعتباركم : الآن أن هذا الازدواج هو الدليل على أن الأيديولوجية « أبدية » بما أن هذين « الآن » كلاهما منفصل عن الآخر عن طريق فاصل زمنى ما ، فانى أكتب هذه السطور فى ٦ ابريل ١٩٦٩ فى حين أنكم تقرؤونها فى أى وقت .

لا تمنحنا أبدا المعرفة (العلمية) لآلية هذا التعرف . فى حين انه من الواجب الرجوع الى هذه المعرفة ، اذا اردنا . اثنــاء التحدث عن الأيديولوجية وفى قلب الايديولوجية ، واذا وضــعنا رسما تخطيطيا لخطاب يحاول مقاطعة الايديولوجية ليجازف بأن يصبح بداية لخطاب علمى (بدون ذات) عن الأيديولوجية .

الآن ومن اجل الرد على هذا السؤال : لمــاذا نمطية الذات هى التى تكون الأيديولوجيــة التى هى أيضا لن تتواجد الا اذا شــكلت الذوات المرئية كذوات . سأستخدم فى الرد اسلوبا خاصا للعرض : «محسوسا» الى حد يمكن معه أن يكون معروفا ، ولكنه أيضا مجرد الى حد يمكن معه تصديقه والتفكير فيه ، بحيث اتيح مجالا للمعرفة .

سأطرح هذه الصيغة الأولية : كل ايديولوجية تنــادى الأفراد المرئيين وتستدعيهم كذوات مرئية عن طريق كيفية عمل نمط الذات .

هذه الفكرة تفرض علينا ان نميزه مؤقتا ، بين الأفراد المرئيين من جهة والذوات المرئية من جهة أخرى ، بالرغم من انه ليس هناك ، على هذا المستوى ، من ذات الا وكانت منسوبة الى فرد مرئى .

هكذا اقترح عليكم ان الأيديولوجية « تعمل » أو « تسير » بحيث انها « تضــم اليها » ذوات من بين الأفراد (انها تضمهم جميعــا) ، او تحول الأفراد الى ذوات (انها تجولهم جميعا) عن طريق هذه العملية الدقيقة التى نسميها « المناداة » (Jnterpellation) التى يمكن

ان نصورها بالنموذج الأكثر شيوعا للمناداة البوليسية (أو لا) اليومية : « أنت ، هناك ! » (*) اذا تصورنا أن المشهد النظرى المتخيل يحدث فى الطريق ، الشخص المنادى عليه سينظر للخلف . عن طريق هــذا الالتفات الجسمانى البسيط ذو الـ ١٨٠ درجة ، يصبح ذاتا . لمــاذا ؟ لأنه عرف أن المناداة كانت موجهة « بالفعل » له وانه هو « بالفعــل الذى كان مقصودا بالمناداة » (وليس شخصا آخر) .

تبين التجربة أن وســائل الاتصــــال السـلكية واللاســلكية التى نســتخدمها بهــدف المنـــاداة تتم بهــذا الشـــكل ، ان المنــاداة لا تخطىء أبدا من تستدعيه : ســواء كان النداء شفهيا أو صغيرا ، فالمنادى عليه يعرف دائما انه هو المقصود بهذا النداء .

(*) المناداة ، مزاولة يومية ، تخضع لطقس معين ، تتخذ شكلا « خاصا » تماما فى الممارسة البوليسية «للمناداة» ، حيث تتم مناداة « المشبوهين » .

هى مع ذلك ظاهرة غريبة ولا يتم شرحها عن طريق « الشعور بالذنب » فقط ، على الرغم من وجود هــذا العدد الكبير من الناس ممن « لديهم شيئا يلومون عليه أنفسهم » .

من الطبيعى ومن أجل سهولة ووضوح عرضنا الخاص بمسرحنا النظرى الصغير ، فقد اضطررنا لتقديم الأشياء فى صورة مقطع مرفقه شيء قبلها وشيئا بعدها ، أى فى صورة تتابع زمنى . هنــاك بعض الأفراد يتنزهون ، ينطلق من مكان ما نداء (غالبــا ما يكون من خلف ظهورهم) : « أنت هناك ! » . أى فرد (فى ٩٠٪ من الحالات يكون هو دائما من هو مقصود بالنداء) يلتفت للخلف معتقــدا ــ شاكا ــ جازما أنه هو المقصود ، اذن عالما « أنه هو بالفعل » المقصود بالنداء . الا أن الأشــياء فى الواقع تتم بلا أى تتابع . ويحــدث نفس الشيء بالنسبة لوجود الأيديولوجية ونداء الأفراد كذوات .

يمكننا أن نضيف : ان ما يبــدو أنه يتم بهذا الأســلوب خارج الأيديولوجية (بالتحديد فى الطريق العام) يتم فى الواقع بنفس الأسلوب فى الأيديولوجية .

أى ان ما يحدث فى الواقع داخل الأيديولوجية يبدو اذن انه يحدث خارجها . ولهذا فان من هم داخل الأيديولوجية يتصورون انفســهم بالتحديد خارجها . انها احدى تاثيرات الأيديولوجيــة المتمثلة فى الانكار العملى الصفة الأيديولوجية للأيديولوجية ، عن طريق الأيديولوجية :

الأيديولوجية لا تقول ابدا « أنا ايديولوجية » يجب ان تكون خارج الأيديولوجية أى فى المعرفة العلمية ، حتى يمكننا ان نقول : أنا داخــل الأيديولوجية (أنها حالة خارقة للعادة تماما) أو (حالة عامة) : كنت داخل الأيديولوجية .

من المعروف أن الاتهام بالوجــود فى الأيديولوجيــة لا يسرى الا بالنسبة للآخرين ولا يحدث ابدا بالنسبة لأنفسنا (الا اذا كنا بحق سبينوزيين **او ماركسيين ، (فكل من سبينوزا وماركس ينطلقان من نفس الموقف فى هذه القضية ان الأيديولوجية ليس لها خارج (لهــا هى) ، لكنها فى نفس الوقت ليست الا الخارج (بالنسبة للعلم ، والواقع) . لقد شرح سبينوزا هذا جيدا قبل ماركس بمائتى عام ، وطبقه ماركس لكن بدون أن يشرحه بالتفصيل . لكن لنترك هذه النقطة ، المثقلة رغم ذلك بالنتائج ، وهى نتائج ليست فقط النظرية بل والسياسية مباشرة ،**

بما انه سيمتد مثلا ان كل نظرية النقد والنقد الذاتي ، والتي هي قاعدة اساسية لممارسة صراع الطبقات الماركسي ـ اللينيني ، تتوقف عليها .

الأيديولوجية اذن تدعو الأفراد كذوات فاعلة . وبما أن الأيديولوجية خالدة ، فعلينا الآن أن نزيل الصورة الزمانية التي قدمنا فيها حركة سير الأيديولوجية وأن نقول : الأيديولوجية كانت دائما تدعو الأفراد كذوات فاعلة وهذا ما يدعونا الى أن نوضح كيف أن الأفراد دائما ما تدعوهم الأيديولوجية كذوات ، مما يدفعنا بالضرورة الى فرضية اخيرة : لقد سبق للأفراد أن كانوا على الدوام ذوات . اذن فالأفراد « مجبردون » بالمقارنة بالذوات التي سبق أن كانوا على الدوام عليها . هذه الجملة يمكن أن تبدو لكم مفارقة . أن يكون الفرد قد سبق له على الدوام أن كان ذاتا فاعلة ، من قبل حتى أن يولد، لكن هذه هي على الرغم من ذلك الحقيقة البسيطة التي يتقبلها الجميع وليست على الاطلاق مفارقة . أن يكون الأفراد دائما « مجردين » بالمقارنة مع الذوات التي سبق لها أن كانت موجودة دائما ، فان فرويد اظهر لنا ذلك مع ملاحظته ببساطة للطقس الأيديولوجي الذي يغلف به انتظار « ميلاد » ما ، هذا « الحدث السعيد » . كل منا يعرف جيدا كيف ينتظر ميلاد اي طفل . وان هذه الصورة لتبدو « منبذلة » ، اذا اتفق أن تركنا جانبا « المشاعر » ، اي اشكال الأيديولوجية العائلية : الأبوية / الأمومية / الزوجية / الأخوية : التي ينتظر من خلالها الطفل الذي سيولد : من المعروف مقدما أنه سيحمل اسم والده ، سيكون له اذن هوية ، ولن يحل محله آخر ، سيصبح انسانا لا يعوض . حتى قبل أن يولد ، سبق الطفل اذن أن كان دائما ذاتا ، هي مخصصة له ككائن في وعن طريق الشكل الأيديولوجي العائلي الخاص الذي « ينتظر الطفل من خلاله بعد أن تم تصوره مسبقا حاجة بنا . ولا الى القول بأن هذا الشكل الأيديولوجي العائلي هو ، في تفرده ، ذي بنية قوية ، وانه داخل هذه البنية الصارمة ، المكتلة قليلا أو كثيرا (مع افتراض أن هذا التعبير له معني يمكن استحضاره) ، أن الذات الفاعلة التي كانت منتظرة الذات الفاعلة القادمة والقديمة معا عليها أن « تجد » مكانها ، اي تصبح الذات الجنسية (صبي أو فتاة) التي أصبح عليها مسبقا . ويوسعنا أن نفهم أن لهذا الاكراه وهذا التعيين الأيديولوجي المسبق وجميع طقوس النشأة والتربية العائلية ترتبط جميعا وجزئيا بعلاقة ما درسه فرويد في اشكال « المراحل » الـ ما ـ قبل ـ تناسلية

والتناسلية للعملية الجنسية ، أى فى « حقل » ماكشف عنه فرويد ، عن طريق تأثيراته ، اللاوعى . وسنترك أيضا هذه النقطة جانبا . ولنتقدم خطوة الى الأمام ، ان ما سيلفت انتباهنا الآن هو الطريقة التى يتم بها التفكير فى « ممثلى » هذا الاخراج المسرحى للمناداة وأدوارهم الخالدة فى البنية نفسها لأية أيديولوجية .

مثال : الأيديولوجيـــة الدينية المسيحية

بما أن البنية الشكلية لأية أيديولوجية هى نفسها دائما فاننـا سنكتفى بتحليـــل مثال واحد ، ســهل الفهم للجميع وهــو الخاص بالأيديولوجية الدينية مــع توضيح أن نفس البرهنة يمكنها أن تسرى وتنطبق بالنســبة للأيديولوجية الأخلاقية ، الحقوقية السياســية ، الجمالية ، الخ .

ولنتأمل اذن الأيديولوجية الدينية المسيحية . سنستخدم استعارة « ونجعلها تنطق » أى نجمع فى خطاب وهمى ما تقــوله ليس فقط فى العهد القديم والجديد ، أى ما يقوله لاهوتيوها ووعظاهها بل أيضــا ممارساتها ، طقوسها ، احتفالاتها وقرابينها . سنجد ان الأيديولوجيــة الدينية المسيحية تقول تقريبا ما يلى .

تقول : انى أتوجه اليك ، أنت الفرد الانسان المســمى بطرس (كل فرد يسمى باسمه ، بالمعنى السلبى ، ليس هو أبدا من يطلق على نفسه اسمه) لكى أقول لك ان الله موجود وانك مدين له . وتضيف : انه الرب الذى يكلمك بصوتى (الكتاب المقدس استقبل كلمة الرب ، وتناملته النواميس والعصــمة الكهنوتيــة ثبتت الى الأبد نقــاطه الحســاسة ») . تقول : ها أنت : أنت بطرس ! ها هو أصلك ، لقــد خلقت من رب الأبدية ، على الرغم من انك ولدت فى ١٩٢٠ بعد الميلاد ! هذا هو مكانك فى العالم ! هذا هو ما يجب عليك عمله ! وبذلك ، اذا وضعت نصب عينيك « قانون المحبة » ، سيتم خلاصك ، أنت بطرس ، وستكون جزءا من جسد المسيح المجيد الخ . .

نحن هنا بصــدد خطاب معروف تمــاما ومبتذل ، لكنه فى نفس الوقت مدهش . لأننــا اذا اعتبرنا أن الأيديولوجية الدينية تتوجــه للأفراد (*) من أجل أن « تحولهم الى ذوات فاعلة » عن طــريق دعوة

(*) على الرغم من اننا نعرف ان الفرد كان دائمــا ذاتا فاعلة فاننا مازلنــا نستخدم هذا التعبير الملائم بما انه يحدث تأثيرا متضادا .

الفرد بطرس لتجعل منه ذاتا فاعلة ، حرة فى استجابتها أو فى عـــدم استجابتها للدعـــوة ، أى لأوامر الرب ، اذا كانت تناديهم بأسمائهم معترفة بهذا أنهم كانوا على الدوام ذوات لها هوية شخصية (الى حد يقول معه المسيح على لسان باسكال : « من أجلك أنت أهرقت هـــذه النقطـــة من دمى ») ، اذا كانت تناديهم بحيث أن الذات تســـتجيب قائلة : « نعم ، هذا أنا بالفعل ! » ، اذا حصلت على اعترافهم بأنهم يشغلون بالفعل المكان الذى خصتهم به مثلما هو الحال بالنسبة لمكانهم فى العالم حيث يوجدون فى وضع محدد : « هذا حقيقى ، انا هنا عامل ، رئيس ، جنـــدي ! » فى وادى الشقاء هذا ، اذا حصـــلت منهم على الاعتراف بوجهتهم (التى حـــددوها لأنفسهم) (الحيـــاة أو الدينونة الأبدية) حسبما يتعاملون مع « وصـــايا الرب وشرائعه » بالاحترام أو بالتجاهل ، تلك الشرائع التى اصبحت محبة ، ــ اذا حدث كل هذا فى واقع الحياة بنفس هذا الشكل (فى ممارسات الطقوس المعروفة للعماد ، التثبيت الدينى ، التناول ، الاعتراف ، والمسح ، الخ ...) ، علينا أن نشير الى أن جميع هذه « الاجراءات التى تبلور **ذوات مسيحية متدينة بحكمها ظاهرة غربية : انه لايمكن أن تكون هناك وفرة فى الذوات المتدينة الا بشرط مطلق هو وجود ذات اخرى ، مطلقة هى الله .**

لكى نميز بين هذه الذات الأخيرة والذوات الأخرى سنميز هـــذه الأولى بأحرف كبيرة(*) .

يبدو الآن أن دعوة الأفراد كذوات تفترض « وجود » ذات أخرى ، فريدة ، ومركزية ، تدعو الأيديولوجية باسمها جميع الأفراد كذوات .

كل هذا مكتوب (**) بوضوح فيها يسمى بالكتاب المقدس » فى ذلك الزمان خاطب الاله (يهوه) موسى فى الغيمة . نادى الاله موسى قائلا : « يا موسى ! » « نعم هذا أنا ! قال موسى ، أنا عبدك ، تكلم أنا مصغى اليك ! » وخاطب الاله ، موسى ، قائلا : «أنا هو من أنا» .

(*) بما إن اللغة العربية لا تستعمل كاللغات الاخـرى احرف كبيرة واحرف صغيرة فاننا سنفرق بين الذاتين باضافة صفة « العليا » فتصبح « الذات العليا » . (المترجمـــة)

(**) اننى استشهد باسلوب مركب وليس حرفيا ولكن ملتزم « بروح الموضوع » وحقيقتـــه » .

الله اذن عرف نفسه بأنه الذات نفسها ، الذى هو بذاته ولذاته (« أنا هو من أنا ») والذى ينادى الذات التابعة له ، الفرد الخاضع له بمجرد مناداته الا وهو الفرد المسمى موسى . وموسى ، المدعو — والمسمى باسمه بما انه عرف انه هو الذى ناد عليه الله « بالفعل » ، يعرف أنه ذات ، ذات تتيح الله ، ذات خاضعة لله : ذات من قبل الذات العليا وخاضعة للذات العليا . والدليل انه يطيعه ويجعل شعبه يطيع وصايا الله .

الله اذن هو الذات العليا ، وموسى ، وحشود أفراد شعب الله ، من محاورين — المدعوين هم : مراياه وصوره المنعكسة . الم يخلق الانسان على صورة الله ؟ كما يثبت ذلك التفكير اللاهوتى ، فى حين انه (الله) وأفكر اللاهوتى كذلك ، « بامكانه » أن يستغنى تماما عن ذلك . . ، الله فى حاجة للانسان الذات العليا فى حاجة للذوات المرءوسة تماما كما يحتاج الناس لله ، الذوات تحتاج لذات عليا . أكثر من ذلك: يحتاج الله الناس ، تحتاج الذات الكبرى لكل الذوات ، حتى فى الانعكاس البشع لصورته فيهم (حينما يتمرغون فى الفساد والخطيئة) . أكثر من ذلك : الله نفسه يصبح مزدوجا فيرسل ابنه على الأرض ، كمجرد ذات» مهجورة ومهملة (وآدام المسيح وصلاته فى بستان جثيمانى على جبل الزيتون والتى انتهت بالصلب) . ذات لكنها ذات عليا ، انسان لكنه الله ، لكى يتم الخلاص الأخير بقيامة المسيح . الله اذن هو نفسه فى حاجة الى أن يتأنس بصح انسانا ، الذات العليا فى حاجة الى أن تتحول لذات عادية ، حتى يتم الاثبات تجريبيا (امبريقيا) ، حتى تمكن رؤيته بالأعين ، ولمسه بأيدى (كالقديس توما) فاذا كان هؤلاء فاعلين كالمسيح أى اذا كانوا ذوات خاضعة للذات العليا فما ذلك كله الا من أجل أن يدخلوا فى يوم الدينونة الأخير فى حضن الآب ، مثل المسيح ، أى فى الذات العليا(*) .

لنفك رموز هذا الازدواج المتمثل فى كون الذات العليا هى ذات عادية وكون الذات العليا نفسها ذات عادية — ذات عليا — الى لغة نظرية . نستنتج أن بنية أية أيديولوجية تنادى الأفراد كذوات باسم ذات عليا منفردة ومطلقة هى عاكسة أى كالمرآة ، وعاكسة : بشكل مزدوج هذا الانعكاس المزدوج هو من مكونات الأيديولوجية ويضمن لها

(*) عقيدة الثالوث المقدس هى نفسها نظرية ازدواج الذات العليا (الآب) فى ذات عادية (الابن) وعلاقتها العاكسة (الروح القدس) .

سنرها وتأدية عملها . مما يعنى ان اية ايديولوجية هى متمركزة ، أن الذات المطلقة تحتل المكان المنفرد فى المركز وتستدعى من حولها العدد اللانهائى من ذوات الافراد مع منحهم الضمان فى الذات العليا التى يمكن لأى ذات أن تتأمل فيها صورتها الخاصة (الحالية أو المستقبلية) فالأمر يتعلق بالفعل بهم وبه هو ، وأن كل شىء يحدث داخل العائلة (العائلة المقدسة : العائلة فى الأصل مقدسة) ، « حيث سيتعرف الله على ابنائه » اى هؤلاء الذين عرفوا الله والتقوا بأنفسهم فيه ، هؤلاء سيحصلون على الخلاص .

لنلخص ما توصلنا اليه عن الأيديولوجية بصفة عامة . البنية العاكسة المزدوجة للأيديولوجية تضمن فى نفس الوقت :

١ ــ دعوة أو مناداة « الافراد » كذوات فاعلية .

٢ ــ خضوعهم للذات العليا .

٣ ــ التعارف المتبادل بين الذوات والذات العليا وبين الذوات انفسهم وفى النهاية تعرف الذات على نفسها(*) .

٤ ــ الضمان المطلق ان كل شىء على ما يرام هكذا وانه بشرط ان تتعرف الذوات على انفسهما وتسلك على هذا الأساس فكل شىء سيكون على ما يرام حينئذ « هكذا يكون » (آمين) .

النتيجة : **ضمن نظام مناداة الذوات التى يعى هذا ، والخاص ايضا بالخضوع للذات العليا ، الخاص بالتعارف الشامل والضمان المطلق ، حيث يتحرك الأفراد « من تلقاء ذاتهم » فى معظم الحالات ، باستثناء « الذوات السيئة » التى تتسبب من آن الى آخر فى تدخل هذا أو ذاك الانفصال عن جهاز الدولة (القمعى) ، لكن معظم الذوات (الطيبة) تتحرك جيدا « من تلقاء ذاتها » ، اى على حسب الإيديولوجية (التى تتحقق اشكالها المحسوسة فى الأجهزة الأيديولوجية للدولة) . ويندجون فى الممارسات التى تحكمها طقوس الاجهزة الايديولوجية للدولة . ويعترفون بوضع الأشياء القائم ، انه « بالفعل هو هكذا**

(*) هيجل هو احد منظرى الأيديولوجية الباهرين « كمنظر » للتعارف العالمى والذى انتهى للاسف عند أيديولوجية المعرفة المطلقة . فيورباخ هو احد « المنظرين » الرائعين للعلاقة الماركسية والذى انتهى للاسف عند ايديولوجية الجوهر الانسانى لكى نجد ما نطور به نظرية عن الضمانة علينا الرجوع الى سبينوزا .

وليس شيئا آخر » ، انه يجب طاعة الرب ، طاعة الضمير ، القس ، ديجول ، الرئيس فى العمل ، المهندس ، اننا علينا ان نحب قريبنا كما نحب انفسنا ، الخ . ويكون سلوكهم العملى ، المادى ليس ترجمة حياتية لهم فى هذه الكلمة البديعة فى صلاتهم : (آمين) .

نعم الذوات « تسير من تلقاء ذاتها » .. ويكمن كل سر هذا التأثير فى اللحظتين الاوليين لهذا النظام التربيعى الذى تحدثنا عنه مسبقا ، أو اذا فضلتم القول انه يتوقف على الالتباس الموجود فى مصطلح الذات . فى المعنى المتعارف عليه ذات تعنى بالتحديد :

١ — شخصية حرة : مركز مبادرات ، صاحب افعاله ومسئول عنها .

٢ — كائن مستعبد خاضع لسلطة عليا ، اذن مجرد من اية حرية فيما عدا ان يتقبل بكامل حريته خضوعه ..

وتعطينا هذه الاشارة الأخيرة معنى الالتباس والذى لا يعكس الا الاثر الذى يحدثه : يدعى الفرد كذات (حرة) من أجل أن تخضع نفسها بكامل حريتها لأوامر الذات العليا ، اذن لكى يتقبل (بكامل الحرية) استعباده ، أذن لكى « يقوم بنفسه » باشارات وتصرفات اخضاعه . ليس هناك ذوات الا عن طريق اخضاعها ولأجل هذا الاخضاع . ولهذا فانهم « يتحركون من تلقاء ذاتهم » .

(آمين) ... هذه الكلمة التى تحمل داخلها الاستعداد للتقبل ، تثبت ان « الوضع الطبيعى » يختلف عن هذا . (« وضع طبيعى » خارج هذه الصلاة ، اى خارج التدخل الايديولوجى) .

تثبت هذه الكلمة ان الأمور يجب ان تتم بهذا الشكل لكى تصبح الاشياء كما يجب ان تكون عليه . من اجل ان يصبح اعادة انتاج علاقات الانتاج حتى فى عملية الانتاج وحركة سيرها ، مضمونة كل يوم فى « وعى الافراد » اى فى سلوك الافراد — الذوات الحاصلين على مراكز عمل حددها لهم التقسيم الاجتماعى — التقنى للعمل داخل الانتاج ، الاستغلال ، القمع ، الاخضاع الأيديولوجية ، الممارسة العلمية ، الخ .. ما هو الهدف الحقيقى من هذه الآلية الخاصة بالتعارف

العاكسين للذات العليا والأفراد المدعوين كذوات والخاص بالضمان الممنوح من قبل الذات العليا للذوات العاديه اذا قبلت بحريتها ان تخضع لأوامر الذات العليا ؟ ما نحن بصدده فى هذه الآلية وما هو غير معروف بالضروره فى اشكال التعرف نفسها (ايديولوجيه = تعرف/جهل) هو بالفعل ، فى نهاية المطاف ، **اعادة انتاج علاقات الانتاج والعلاقات المشتقة فيها .**

يناير — ابريل ١٩٦٩

اضاءة

اذا كانت هذه الأطروحات القليلة السابقة تسمح باضاءة بعض مظاهر اسلوب عمل البنية الفوقية ونمط تدخلها فى البنية التحتية فهى بالتأكيد مجردة وتترك بالضرورة مسائل هامة معلقة والتى يجب ان نتناولها ببضع كلمات :

١ — المسألة الخاصة بقضية جملة تحقيق اعادة انتاج علاقات الانتاج وتشارك الأجهزة الأيديولوجية الخاصة بالدولة ، كعنصر فى القضية ، فى اعادة الانتاج هذه . لكن وجهة النظر الخاصة بمشاركتها لاتزال مجردة .

اعادة الانتاج هذه لا تتحقق الا فى قلب عملية الانتاج وحركة السير . تتحقق عن طريق آلية هذه العملية حيث « يتم » تشكيل العاملين وحيث تحدد لهم مراكزهم الوظيفية ، الخ . داخل الآلية الداخلية لهذه العملية يأتى اثر الأيديولوجيات المختلفة (الايديولوجية الحقوقية والأخلاقية قبل كل شيء) .

الا ان وجهة انظر هذه لاتزال مجردة . لأنه فى المجتمع الطبقى فان علاقات الانتاج هى علاقات استغلال ، اذن فهى علاقات بين طبقات متخاصمة مع بعضها . اعادة انتاج علاقات الانتاج . الذى هو هدف نهائى للطبقة السائدة ، لا يمكن اذن ان يكون مجرد عملية تقنية تشكل وتوزع الأفراد على الوظائف المختلفة « للتقسيم التقنى » للعمل . فى الحقيقة ليس هناك ، الا فى أيديولوجية الطبقة السائدة ، من « تقسيم تقنى » للعمل : ان تقسيم « تقنى » ، اى « تنظيم » تقنى للعمل هو شكل وقناع للتقسيم والتنظيم الاجتماعيين (= طبقى) العمل

اعادة انتاج علاقات الانتاج لا يمكن اذن أن يكون الا مشروعا طبقيا ، هـذا المشروع يتحقق عن طريق صراع طبقى تتواجـه فيه الطبقـة السائدة والطبقة المستغلة بفتح الغين .

٢ — مسألة الطبيعة الطبقية للايديولوجيات الموجودة فى تشكيلة اجتماعية ما .

« آلية » الأيديولوجية بصفة عامة هى واحدة من الاشياء .. لقـد رأينا انها انحصرت فى بعض المبادىء القليلة . (« شحيحة » كمثل تلك التى تعرف على حسب قول ماركس الانتـاج عموما ، أو لدى فرويد اللاشعور بصفة عامة) . ورغم صحتها عموما فان هذه الآلية مجردة فيما يتعلق بأى تشكيل ايديولوجى واقعى .

لقد قدمنا فكرة أن الأيديولوجيات يتم تحقيقها فى المؤسسات من خلال طقوسها وممارساتها أى الأجهزة الأيديولوجية للدولة . ولقـد رأينا أنها تؤدى هكذا الى هـذا الشكل من صراع الطبقات ، الحيوى بالنسـبة للطبقة السائدة تماما مثل اعادة انتاج علاقات الانتـاج . الا أن وجهة النظر هذه على الرغم من واقعيتها فانها تبقى مجـردة أيضـا .

—

فى الحقيقـة أن الدولة واجهزتها ليس لهم من معنى الا من خلال وجهـة نظر صراع الطبقات ، كجهاز صراع طبقات يضمن الاضطهاد والظلم الطبقى ، ويضمن شروط الاستغلال واعادة انتاجه .. لكن ليس هناك صراع طبقى بدون طبقات متعارضة مع بعضها . الصراع الطبقى ضد طبقة سائدة يعنى مقاومة . تمرد وصراع طبقى من جهة الطبقـة المحكومة .

—

لهذا فان الأجهـزة الأيديولوجيـة للدولة ليست هى تحقيـق الايديولوجية بصـفة عامة ولا تحقيقا بلا منازع للأيديولوجية الطبقـة السائدة ، ذلك أن ايديولوجية الطبقة السائدة لا تصبح سائدة بفضل الله (أو السماء) ولا أيضا عن طريق مجرد استيلائهم على سلطة الدولة ، بل عن طريق ارساء أجهزة ايديولوجية تابعة للدولة حيث تتحقق من خلالها الأيديولوجية وهكذا تصبح سائدة . الا أن هذا الارساء لا يتم من تلقاء ذاته فهو على العكس هدف صراع طبقى عنيف ومتواصـل : فى البداية ضـد الطبقات السائدة قديما وضـد أوضاعهم فى الأجهزة الأيديولوجية القديمة والجديدة ، ثم ضد الطبقة المستغلة .

وما وجهة النظر هذه حول الصراع الطبقي في الأجهزة الأيديولوجية التابعة للدولة الا مظهرا من مظاهر صراع الطبقات والذي هو أحيانا هـام وعرضي : على سبيل المثال ذلك الصراع ضد التدين في القرن الثامن عشر ، مثلا «أزمة» الأجهزة الأيديولوجية للدولة المدرسية الملاحظة اليوم في جميع الدول الرأسمالية . لكن صراع الطبقات في الأجهزة الأيديولوجية للدولة ليس الا مظهرا من مظاهر صراع الطبقات الذي يتعدى الأجهزة الأيديولوجية للدولة .

لتحقق الأيديولوجية التي تجعلها الطبقة الحاكمة أيديولوجية سائدة في أجهزتها الأيديولوجية التابعة للدولة « لتحقق » بالفعل في هذه الأجهزة الأيديولوجية للدولة ولكنها أيضا تتعداها لأنها تأتي من مصدر آخر. وكذلك الأيديولوجية التي تنهج الطبقة المحكومة في الدفاع عنها وحمايتها وهي تتصدى للأجهزة الأيديولوجية للدولة هي أيضا تتعدى هذه الأجهزة لأنها تأتي من مصدر آخر انه فقط من وجهة نظر الطبقات، اي صراع الطبقات يمكننا أن نتنبه لوجود للأيديولوجيات المتضمنة في تشكيلة اجتماعية ما .

لابدءا من هنا فقط يمكننا أن نتنبه لتحقق الأيديولوجية السائدة في الأجهزة الأيديولوجية للدولة ولأشكال الصراع الطبقي التي تعتبر الأجهزة الأيديولوجية للدولة مقرا وهدفا لها ، لكن أيضا وعلى الأخص بدءا من هنا يمكننا أن نفهم من أين تأتي الأيديولوجيات التي تتحقق في الأجهزة الأيديولوجية للدولة وتنصب فيها . لأنه اذا كان صحيحا أن الأجهزة الأيديولوجية للدولة تمثل الشكل الذي يجب أن تتحقق بالضرورة من خلاله أيديولوجية الطبقة السائدة وهو الشكل الذي يجب على أيديولوجية الطبقة المحكومة أن تقيس نفسها به وتواجهه ، الأيديولوجيات لا « تتوالد » في الأجهزة الأيديولوجية للدولة ولكن من الطبقات الاجتماعية المشتقة في صراع الطبقات : من ظروف وجودهم ، ممارساتهم وخبرتهم في الصراع . الخ .

ملف العدد :

الأدب المقـــــــــــــارن

المؤتمـر العربـى الثانـى للادب المقـارن

بدعوة من جامعة دمشـق ، وفى رحابها الكريم ، عقـد المؤتمر العلمى الثانى للرابطة العربيـة للادب المقارن فى الفترة ٥ ــ ٩ يوليو ١٩٨٦ ــ وكانت الرابطة قـد تاسست فى جامعة عقابة بالجزائر سنة ١٩٨٢ ، ثم انعقد مؤتمرها العلمى الاول ، بعنابة ايضا ، سنة ١٩٨٤ . ويأتى هذا المؤتمر الثانى تأكيدا لاستمراريتها ، بل قفزة نوعيـة فى عدد المساهمين وجدية الابحاث المقدمة ، لتاكيد اهميـة وجودها كنموذج للروابط العديدة التى ينبغى ان تنشأ بين مختصى كل فرع فى الوطن العـربى .

ومما لا شك فيه أن مجال الادب المقارن بذاته يعتبر من المجالات المعرفية الهامة لواقعنا العربى المعاصر ، وخاصة اذا استطاع مختصوه أن يدركوا خصوصية هـذا الواقع ومتطلباته لينطلقوا منها فى معالجاتهم العلمية .

فبعد أن تجاوز الادب المقـارن أزمته الناتجة عن انحصاره فى قضايا التاثير والتاثر والنزعة « التاريخية » ، المختلفة عن التحليل التاريخى الحقيقى ، يعتبر هـذا الفرع من المعرفة الأدبية أساسيا لتطوير البحوث الجارية الآن فى المبادىء العـامة للاداب ، اى فى نظرية الادب . وهنـا تبدو اهمية الوعى بخصوصية الواقع العـربى والمنطلق العربى للادب المقارن لاخراج الدراسات الادبية من مازق المركزية الاوروبية والتاكيد على تاريخية التحليل فى علاقتها الجدلية مع مبادىء النظرية الادبية .

كان هـذا الوعى موجـودا بالفعل فى صـفوف المؤتمـر وتبلور فى كثير من المناقشات ، الهامة ، الحارة ، التى تلت المحاضرات ، ومع ذلك عكس المؤتمـر الى حـد كبير ، التناقضات والثغرات التى مازالت مسيطرة على الدراسات النقدية والادبية فى العالم العربى المعاصر . لقد قدمت فى المؤتمر حوالى الاربعين دراسـة ، تناولت زوايا عديدة من مجالات الادب المقارن ، النظرية والتطبيقية والفكرية والفنية . وتراوحت هذه الأبحاث بين مستويات عديدة ، من الدراسـة التقليدية التى تتنـاول المقارنة من وجهة نظر التشـابه فى التاثير والتاثر ، المركز على المضامين ، متجاهلا تجربة الشكل والتحليـل التاريخى له ، من التبعية الكاملة للمدارس الغربيـة الى الوعى بالتبعيـة ومحاولة الانطلاق من الواقع العـربى ، دون اصطحاب هذا الوعى

فى كثير من الاحيان ، بالادوات المنهجية والعلمية الكافية ، من الثرثرة الفارغة وعدم الالتزام باية حدود منهجية دنيا ، الى انضباط شديد بهذه المنهجية ، من قضايا شـديدة التقليدية الى استطلاع آفاق لفروع جديدة لم تتبلور عالميا بعـد .

برغم كل هذه التناقضات ، وربما بسببها أيضا ، وبسبب جدية معظم المشاركين ودقة التنظيم الى الحد المعقول والكافى ، تحققت للمؤتمر فرصة نجاح كبيرة قليلا ما تتاح لمؤتمر عربى فى ظل الظروف العربية الراهنـة . على المستوى العلمى نجح المؤتمـر فى اثارة الاشكالية الرئيسية أمام المقارنين العرب وهى موقعهم كعرب ازاء الانجاز العالمى فى هذا الميدان وكيف يمكن الاستفادة منه من أجل تحقيق مساهمة عربية فيه .

فطرحت فى هذا الاطار قضايا نظرية اساسية ومجالات جـديدة للبحث العلمى فى الادب مثل اثارة وتطوير فكرة الغيوض فى علم مقارن للعروض يقوم على التقدم المعاصر لنظرية الشعر فى مجالات الصوتيات والدلالة الشعرية أو تعميق الابحاث فى التبعيـة وفى « المثاقفة » ، وهى نظرة جديدة للعلاقات الثقافية بين الشعوب تقوم على تحليل طرق وحدود استيعاب الثقافات بعضها البعض الآخر ، او البحث فى جماليات الرواية التى لم تجد حتى الان المبادىء المفسرة المرضـية لتناولها واستكمال فهمها ، وحتى التجديد فى المجالات التقليدية مثل الاندلسيات أو دراسة العلاقة بين آداب افريقـيا الشمالية والادب الفرنسى الذى ترك فيها آثارا مركبة من الاعجاب والكراهية نتيجـة للاستلاب الثقافى اللغوى العميق الذى عاشته هذه المنطقة . وكل هـذه المواضيع ان لم تكن قد استكملت فى نظرية عربية فى الادب المقـارن ، الا انها كونت منطلقـا اساسيا للبحث الواعد فى هذا المجال : فالاسئلة التى تطرح فى البحث العلمى مفتاح أساسى وأهم من الردود الجامدة ، البالية ، التى تملأ الكتب التقليدية فى الأدب والادب المقارن .

وقد اخترنا للقراء فى هذا الملف بعض ابحاث المؤتمر تمثل الاتجاهات الاساسية ولكنها لا تمثل بالضرورة افضل الدراسات التى قدمت فى المؤتمر .

أما على المستوى الانسانى ، فقد حقق المؤتمر وحدة بين اعضائه من مختلف البلدان العربية ، وحدة الاخوة الحقيقية ، الممتدة الجذور ، المتجاوزة ، وربما المعادية، لشعارات الانظمـة .

وكانت فى قلب المناقشات واللقاءات ، خارج المؤتمر وبداخله حدة وآلام المعاناة العربية ، وأهمها معاناة ونضال وصمود فلسطين الشقيقة التى كان لوجودها أكبر الآثار على مستوى الوعى والوجدان فى تحقيق اللقاء والسعادة والألم العميق فى نفوسنا جميعا .

وقد بسعدنا الكثير وشعرنا بتحقق كامل فى الفترة القصيرة ، الكثيفة - بالانفعال والاحساس القوى بالتراث والتاريخ والانسانية - التى قضيناها فى سوريا . وان ننسى أبدا كرم هذا الشعب والرهافة الجميلة التى وجدناها عند كل من تعاملنا معه ، وكرم من لحظات فكرية ، فنية ، انسانية ، تركتها فينا سوريا والسوريون والفلسطينيون بحبهم لمصر ، مصر الحقيقية ، مصر المناضلة من أجل الأرض والكرامة العربية وانسانية الانسان العربى .

د. أمينة رشيد و د. سيد البحراوى

في جماليات الـــرواية والايــديولوجية المظاهـــرة والمعـــركـــة الشـــعبيـــة

في الـــرواية

نماذج من الأدبيين الفرنسي والعربي في مصر

اهـــداء

الى لطيفة الزيات

ويبقى الباب مفتوحا ...

د. امينة رشيد

للرواية جذور عميقة ومتنوعة في تاريخ البشرية . فمن هـــذه الجـــذور الحكاية التي تروى في البيوت وفي حفلات السمر الشعبي ، ومنها الأنواع الخارجة عن تقنين الأجناس الرســـمية للأدب ، ومنها النصوص النثرية التي انفصلت عن الرموز الشعرية وقربت بين الأدب والحياة الدارجة .

ومن المعروف أيضا أن الرواية لم تتبلور من حيث هي نوع أدبي معترف به الا مع صعود الطبقات الوسطى في المجتمعات وبفضل نضوج الانسانية ورفضها لوصاية الآلهة ونظم القيم العلوية ، لتجد في نفسها القيمة التي يعيش ويموت الانســـان من أجلها . وازدهرت الرواية ، في رأى لوكاتش ، كمنارة والاكتشاف ، اكتشاف للعالم وللنفس معا ، وتعلم الذات الفاعلة « أو الســـلبية » في تعـــاملها مع المجتمع ، عبر التجارب والاختبارات المختلفة (١) .

مع ذلك ، ورغم الكثير من الدراسات الجيدة ، في وصف الرواية ، وتحليل عناصرها وبناها ، لم تجد جماليات الرواية حتى الآن ، صيغة نظرية مرضية ، لتناولها واستكمال فهمها . ومازالت التيارات المختلفة تتخبط بين الاتجاهات الشكلية ، التي لا تفصل بين الرواية والقص ، والاتجاهات الاجتماعية . التي تربط ربطا آليا بين المجتمع والأدب ، بينما يقلق الباحث هذا السؤال الملح :

كيف ينظر ويقنن لهذا الشكل الحـــر ، الذى رفض نظم البلاغة القديمة ويصعب ادخاله فى الأطر الشكلية الحديثة ؟

لن نداعى أن لدينا أجوبة قاطعة لهذه الأسئلة . ولكن مثل الكثير من الباحثين فى جماليات الرواية ، فى اطار الأدب المقارن او خارجه ، نحاول من خلال الدراسة الفاحصة للنصوص أن نتبين بعض العناصر التى ربما تساهم فى اثراء التفكير فى الرواية وفى ترسيخ مبادىء نظريتها.

اعتقد ـــ مثل آخرين ـــ أن الرواية بالفعل مرآة وانعكاس للمجتمع، ولكن كيف يتم هذا الانعكاس ؟ ومن خلال اى وسائط ؟ فما زال على الباحث أن يفهمها ويقيمها . أو بصيغة اخــــرى : كيف تكون الرواية شهادة ووثيقة وفنا فى آن واحد ؟ أو لا تكون ؟

قد شغلتنى هذه العلاقة بين القيمة الجمالية ، واستخراج المعنى فى بحث سابق عن « رواية الأرض » قد قدمته فى مؤتمر باريس للأدب المقارن فى اغسطس / ١٩٨٥ / . وسوف اتناول هنا بنفس المنظور موضوع « المظاهرة والمعركة الشعبية فى الرواية » .

وقد اخترت أربع روايات لهــــذا البحث ، يختلط فيها الحـــدث التاريخى بالتخيل الروائى بشكل واضـــح وملموس ، وهى فى الرواية الفرنسية :

التربية العاطفية	**لجوستاف فلوبير**
المتمــــرد	**لجول فاليس**

وفى الرواية المصرية :

بين القصرين	**لنجيب محفوظ**
والباب المفتوح	**للطيفة الزيات**

وللأسف لم يتح لى الوقت لكى أستوفى بحثى هذا بثلاث روايات معاصرة كان يودى أن اضيفها للدراسة وهى :

مالك الحزين	**لابراهيم اصـــلان**
شرق النخيل	**لبهاء طاهر**
الحجر الدافىء	**لرضوى عاشور**

سأكتفى فى هذا البحث بالاشـــارة لها لاستخراج بعض النتائج العامة ، وسأتناولها فيما بعد استكمالا للموضوع وتعميقا له .

أ ـ التاريخ والأدب :

ان السمة المشتركة لهذه الروايات السبع هى وجود النص التاريخى الفعلى فى النص التخييلى الروائى بشـكل ملموس . فالاشـارة الى « الأيام الثورية » فى فبراير ١٨٤٨ ثم هزيمة يونيـة ١٨٤٨ مصاغة ومعلنة فى **التربية العاطفية** تحتل جزءا من الفصل الأخير للجزء الثانى والفصل الأول للجزء الثالث للرواية .

وترجـع الأحـداث نفسها فى تناص interextualité ملحوظ ولكن من منظور مختلف ، فى ثلاثية جول فاليس **الطفل والطالب والمتمرد** نجـدها باستمرار فى الذاكرة التاريخية للأبطال ويضاف اليهـا انقلاب نابليون الثالث فى ديسمبر ١٨٥١ وأحـداث « الكومونة » أو الحـرب الأهلية فى فرنسا ، وتحتل جزء **المتمرد** من الثلاثية بالكامل .

أما رواية نجيب محفوظ ، فتدور منذ الفصل الثانى والخمسين حول معارك ثورة ١٩١٩ فى مصر ، بينما تتناول رواية لطيفـة الزيات أحداث ١٩٤٦ ثم معركة الفدائيين على القناة عام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ ثم تأميم قناة السويس ومعركة بورسعيد . أما الروايات الثلاث المعاصرة **مالك الحزين ، شرق النخيل ، الحاجر الدافىء** ، فتضم فقرات من مظاهرات الطلبة فى السبعينات ومن مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

فى كل هذه الروايات يدخل البطل التخييلى فى مواجهة مع المجتمع ، ملتزما بقضاياه مثل « جاك فنتراس » بطل جول فاليس و « ليلى » بطلة لطيفة الزيات او متفرجا « كفريدريك » بطل **التربية العاطفية** او البطل الطفل « كمـال » فى **بين القصرين** بينما يبقى أخوه فهمى رمز البطـل الوطنى ، وسـوف نجد الظاهرة ظاهرة الرؤية نفسـها للمظاهرة من الخارج فى الرويات المعاصرة الثلاث .

سأحاول ان أدرس العلاقة بين الفعل التخييلى والواقع على ثلاثة مستويات :

١ ـ على المسـتوى الراسى ـ الاختيـارى فى انتقـاء المؤلف لعناصره ، وسأعالج هنا علاقة المكان بالزمان .

٢ ـ على مسـتوى أفقى أو خطى ، اى عبر علاقات عناصر الرواية بعضها ببعض ، وساهتم هنا بالخطاب الروائى(٢) .

٣ ـ فى علاقة المستويين بالأيديولوجية الخفية للروائى(٣) .

ان المظاهرة أو المعركة الشـعبية تعين فى الرواية مكانا زمنيا

أو « زمكانية » . حسب صيغة باختين ، تمتلىء بالدلالات الأيديولوجية والقيم الجمالية (٤) .

سنبدأ بتحديدها ، ثم نتناول الخطاب الروائى فى الأقوال المختلفة للراوى وللشخصيات عبر تقنيات السرد والوصف .

٢ ــ المكان والزمان :

١ ــ المكان : تشكل مساحة المظاهرة أو المعركة الشعبية فى الرواية مكانا تاريخيا زمنيا بالضرورة ، بينما الشخصيات والأحداث التخييلية مخترعة الا فى حالة « المتمرد » وهى سيرة ذاتية بشكل روائية بطلها هو المؤلف الراوى رغم اسمه المختلف « جاك فنتراس »(٥) فمكان الحدث التاريخى فى كل الأحوال مكان معروف مسمى : « القاهرة » ، « باريس » « بين القصرين » « بحيرة المنزلة » الخ .. ويتحول احيانا الى مكان رمزى ، مثل القناة فى **الباب المفتوح** كرمز للاستقلال الوطنى . « قال محمود : ان المعجزة ستحدث حين نستطيع أن نحمى القناة وأن نحمى جميع مكاسبنا الوطنية ، حين نتخلى عن سلبيتنا ، ونصمد جميعا حتى الموت للاستعمار » (٦) ، أو مكان أسطورى مثل « باريس » « جول فاليس ، مدينة ثورة العمال (الأوفروش) كما يسمون فى روايتى « فلوبير » و « فاليس ») فبعد فشل الكومونة ونفى البطل يقول بعد مروره الحدود :

« انظر السماء من الناحية التى أشعر أن بها باريس » زرقة فاقعة ، وبها سحاب أحمر ، كأوفرول واسع ملطخ بالدماء « تنتهى الرواية والثلاثية على هذه الصورة » .

وثمة سمة ثانية لمساحة المظاهرة والمعركة الشعبية أنها فى الغالب ساحة خارجية : ميدان عام « المادلين » أو « البانتيون » أو شارع « التروتشية » « زقاق المدق » الخ .. كل هذه الأماكن تخزن ذاكرة تاريخية يرددها الأبطال ويستعملها الراوى بهذا المعنى . أما وظيفتها فى العمل الأدبى فتتشكل فى داخل علاقاتها الأفقية والرأسية مع عناصر القص الأخرى .

قادتنا هنا سمة أساسية وهى سمة التعارض أو الصراع ، وهذه السمة الى جانب دورها الأساسى فى اعطاء الدلالة تدخل كقيمة جمالية فى العمل الأدبى .

اخذنا هكذا بالنسبة لكل رواية من الروايات الأربع مكان الحدث التاريخى ونظرنا اليه فى علاقته المكملة له (الرمزية) أى بالذاكرة المحيطة به ، وأيضا فى علاقته بالاماكن المشكلة لتعارض معه .

(١) عند فلوبير تتعارض أيام ٢٢ — ٢٣ — ٢٤ فبراير ١٨٤٨ « الثورية » وأيام يونية الدامية بأماكن أخرى ، وكلها توصف بشكل دقيق حسب تقنية فلوبير المشهورة فى الوصف فمنها :

(أ) المنازل الاليفة ، الدافئة ، الأنيقة ، المغلقة ، التى يعيش فيها البطل « فردريك » علاقة الترفيه واللذة الجنسية مع روزاليت بعد أن تخلت عنه مدام آرنو وتخلفت عن موعد لقائهما الأول يوم ٢٢ فبراير (وهو يوم بداية الانتفاضة) فى المكان الذى أعده لها بعناية وشاعرية . ويتأمل فريدريك الشعب الثائر من وراء نافذة الحجرة وهو مع « روزانيت »(٨) .

(ب) غابة « فونتبلو » التى يعيش فيها « فريدرك » لحظات السعادة المتألقة مع روزانيت ، متمتعا بالحب والطبيعة بينما تضرب الثورة وراء المتاريس فى باريس(٩) .

(ج) انتقال المظاهرة من الساحة الخارجية الى القصر الملكى بعد اجبار الملك لويس فيليب على الاستقالة ، فيجن الشعب كرها ورغبة فى الممتلكات الملكية حتى أن « بروليتاريا » جلس على العرش » والبلاهة على وجهه » فيقول « هوسونيه » أحد شخصيات الرواية بتهكم : « أية أسطورة ! ها هو الشعب فى سيادته »(١٠) .

٢ — وعند جول فاليس يتعارض مكان المظاهرة أو بمعنى أصح مكان الحرب الأهلية فى فرنسا فى ١٨٧٠ — ١٨٧١ والنار التى اشعلتها معركة البروليتاريا الفرنسية ، والبرجوازية المتذبذبة بين المصلحة الطبقية والغزو الالمانى المتربص على ابواب باريس ، يتعارض اذن المكان العام فى الساحة الخارجية مع :

١ — مساكن البؤس للطلبة الفقراء الذين رفضوا الوظيفة العامة فى التدريس حرصا على استقلالهم حيث كان يطلب فى عهد نابليون الثالث من العاملين فى التدريس التوقيع على وثيقة بوفائهم للنظام .

٢ ــ منزل العائلة فى المدينة الاقليمية وجو الأسرة الخانق .

٣ ــ انتقال الثورة من الساحة الخارجيــة الى القاعات التى احتلتها وحولتها الى برلمــان عمــالى : المقــر الشــهير فى ميــدان « الكوردرى » .

« حيوا ! ههنا البرلمــان الجديد
هذه هى الثورة جالسة على هذه « الدكك »
واقفة ووراءها هذه الجدران ، مسنودة
على هذه المنصة : الثورة فى رداء العمال »(١١)

٣ ــ اما عند نجيب محفوظ فالتعارض هو اساس بين الخارج والداخل شارع المظاهرة ومنزل الأسرة . وهنا يأخذ المكان دلالة رمزية، بينما يمثل الشارع رمز معركة الاستقلال الوطنى ، يرمز البيت العتيق الى التقاليد البالية ونقل المــاضى الذى يربط الشخصيات بسلاسله ، هــذا البيت الذى يعيش على الايقاع الأبدى لمجلس القهوة الذى يجمع الأم والأطفال و « ضربات العجن المتصاعدة » من حجرة الفرن »(١٢) .

وثمة مكان متعارض آخر مع مكان المظاهرة الخارجى هو مكان سهرات الليلية ، فى المحل ، فى القهوة ، عند العالمة زبيدة .

٤ ــ عند الطبقة الزيات تتعارض الساحة الخارجية ايضــا مع الدائرة العائليــة ، وهنا يحتم رمز « الباب المفتوح » دراســة المكان على مستويات شتى سنجدها فى تقسيم المكان وفى اللغات المختلفة التى تعارض بين كلام الشارع وكليشيهات المنازل البرجــوازية ، فالصراع هنــا ليس صراعا مصيريا دائريا ومغلقا كما يبدو عنــد نجيب محفوظ « فالباب المفتوح » يرمز الى الخروج من دائرة الأنا للالتقاء بالناس أى من الداخل الى الخارج . ومن هنــا أهمية جميع الفتحات فى الرواية : لسطوح التى ترى منها ليالى حريق القاهرة(١٣) ، المصعد عند القاء الأول بحسين ، البطل الوطنى الذى سوف يحبها(١٤) ، الخ .

ونرى هنا كيف أن المكان يحكم حركة الرواية كلها . تكوين الذات وتجاوز الضعف واللقاء بالناس يقود تطور الشخصية الأساســية من خلال رمز الباب المفتوح .

٢ ـ **الزمان** : وهذه الأماكن كلها زمنية و «الزمكانية» حسب تعبير باختين من السمات الأساسية للرواية الحديثة منذ اكتشاف « الزمن التاريخى فى القرن الثامن عشر . فى هـذه الروايات التى ندرسها ، فالتاريخ يحتل مكانا أساسيا ، لكن موضوع البحث الأدبى هو دراسة العلاقة بين زمن خارجى وزمن داخلى للعمل ، وقد درس النقد الشكلى هذه العلاقة على أنها علاقة بين الحكاية والخطاب ، ويدرس فى هـذا السياق نوعية التقطيع الذى يحـدثه العمل الأدبى ، أى التسلسـل التبديل والتضمين(١٥) وسوف نتناول وجهة النظر هذه فى تعميق الدراسة، غير أننا لن نعتبر هـذه العلاقة علاقة بين تسلسل ثابت الأحـداث (الحكاية) وتغيرات على مستوى الخطاب ، بل علاقة جدلية بين زمن الخطـاب بدلالاته المختلفـة وزمن تاريخ متخيـل يكون موقعـه فى الأيديولوجية : مثـلا العلاقة بين زمن السماوية فى غابة « فونتنبلو » بالنسبة لبطلى التربية العاطفية الذى يزداد كثافة فى أسـلوب الراوى بينما يدل زمن الأيام الثورية على عبثية كل شىء أو زمن الركود والحصار الماثلى البرجوازى ، والانغلاق فى الانا عند ليلى ، بالمقـارنة مع زمن المعركة فى بحيرة المنزلة ، فى **الباب المفتوح** .

١ ـ قال لوكاتش عن رواية فلوبير . « التربيـة العاطفيـة » انها ، رغم عدم تجانس اجزائها ، واللاعقلانية فى الربط بين الفقرات والشخصيات رغم لا جوهرية الحياة بالنسبة للبطل وبالنسبة للمجموعة، فهى من اكثر الروايات كمالا فى القرن التاسع عشر ، وأن الزمن هو اداة هذا النجاح للرواية نفسها! . فما معنى هذا الكلام ؟ لم يفسره لوكاتش : ولكن الدراسة الزمكانية للرواية تبرز بالفعل أهمية الزمن فى علاقة جدلية بين ثلاثة محاور :

(أ) الزمن التاريخى لأحداث ثورة ١٨٤٨ التى أحلت الجمهورية مكان ملكية لويس ـ فيليب فى فبراير وانتهت بهزيمة العمال فى يونية .

(ب) مستوى زمن السيرة الذاتية : حب فلوبير لسيدة متزوجة من رأسمالى ثرى فى فترة ثورة ١٨٤٨ .

(ج) مستوى زمن البطل السـلبى « فريدريك » الذى لم يتحقق فى أى مشروع (حب ـ دراسـة ـ عمل ـ حياة عامة) .

ويدمج فلوبير هذه المستويات كلها فى دلالة واحدة :

فشل الجيل في هذه الفترة الانتقالية التي كانت تحقق فيها البرجوازية عصرها وازدهارها . قال فلوبير في خطاب في ١٨٦٤ : « اريد أن أكتب التاريخ الاخلاقي لرجال جيلي »(١٦) وكان هذا التاريخ في نظره تاريخ ظلام وانحدار . فبين اتساق الزمن الخارجي كما يبدو من أحداث الرواية (وكان فلوبير قد قرأ في المكتبات عن الأحداث وقابل شخصيات مثل باربيس الاشتراكي) ، ونفسية البطل المتجزئة وتفتيت زمنه الداخلي من السعادة والحزن واليأس والحب المطلق لمدام آرنو أو اللذة الجنسية مع روزانيت ، ثمة تناقض يجسد دلالة الفشل في الرواية ، فشل البطل وفشل الجيل وسوف نرى بالمقارنة مع منظور « المتمرد » كيف أن الفشل عند فلوبير مرتبط برفض أخذ الموقف في صراع طبقي متفجر .

٢ — في حركة تباص ملحوظة نرى نفس الأحداث ونفس الوعي بزمن الفشل في ثلاثية جول فاليس . الإشارة الى « مهزومي يونية ١٨٤٨ » أي هزيمة العمال ، نغمة دائمة للرواية ولكن موقف البطل وأسلوب الراوي يختلفان تماما . على عكس فريدرك الذي يستسلم للأفعال ولعدمية الحياة ، يعيش بطل فاليس الثورة الصاعدة للعمال بعد نشأة الأممية الأولى في ١٨٦٤ كانتقام مستمر : انتقام من زمن طفولته الرديئة بين تطلعات أمه وأبيه ولا جدوى التعليم المدرسي ، وانتقام من هزيمة يونية وانتقام من انقلاب نابليون الثالث وحكم ١٨ بروميير الدكتاتوري . تصور الرواية تجاوزا للفشل مع الكومونة — فرغم أن نحمتها لم تستطع الا بعض شهور ثم قضى عليها الحكم البرجوازي الذي فضل مصلحته الطبقية على مصلحة الوطن الفرنسي المهدد من الغزو الألماني ، فالبطل « جاك فنتراس » يعبر في آخر صفحة في « التمرد » عن تحققه رغم هزيمة الكومونة ، واضطراره للرحيل بعد أن نفي :

« أنا في سلام مع نفسي » .... « قد ضرب أطفال آخرون مثلي ، عاني طلاب آخرون من الجوع ، وقد وصلوا في مقبرة لهم دون أن ينتقموا لشبابهم .

انت قد جمعت بؤسك وآلامك وقدت كتيبة مجنديك الى هذه الانتفاضة التي كانت الاتحاد الكبير للأحزان . مم اذا تشتكي ؟ »(١٧) .

وكان فاليس بالفعل احد قادة الكومونة ، الذي مشى في جنازته ٦٠٠٠٠ شخص في ١٨٨٣ — بعد رجوعه من المنفى .

٣ ــ عند نجيب محفوظ نجد تعارضا من نوع آخر بين البطل والحدث التاريخى فالبطل هنا وطنى وليس سلبيا مثل « فريدريك » ولكنه لا يستطيع أن يستجيب تماما مع الزمن المتغير . فرغم اختيار فهمى للمعركة الوطنية منعزلا عن أسرته ، نجده يردد شعارات الحركة القومية دون أى تعميق شخصى لها ، ولا يستطيع مقاومة أبيه الذى يرعبه أكثر من جنود الانكليز ويموت فى آخر الرواية قبل أن يتحقق بالفعل ــ سنرى فيما بعد التعبير الروائى عن هذا التعارض بين زمن دائرى مغلق وزمن التحول .

٤ ــ عند لطيفة الزيات تلتحق الشخصيات ، أو تحاول الالتحاق بالزمن التاريخى . وتصور الرواية هنا تزامنا تاما بين فترات العزلة التى تعيشها ليلى وفترات بعدها عن الفعل الجماعى ، بينما تنتمى فى اللحظات الحارة للنضال الوطنى : فى أول الرواية فى ١٩٤٦ ، ثم منذ سماعها نبأ تأميم القناة فى ١٩٥٦ وصاعدا مع تحققها فى حركة مقاومة بورسعيد مجسدة فى معركة بحيرة المنزلة . وعند الروائية هنا وعى بالبعد الطبقى للعزلة يفسر حسين انغلاق ليلى بالشكل التالى : لقد انحبست فى الدائرة التى ينحبس فيها أغلب أفراد طبقتنا ، دائرة الأنا ، دائرة التوجس والركود دائرة الأصول ، نفس الأصول التى جعلت عصام يخونك » (١٨) .

ولكن نجد هنا ــ قناعة متفائلة فى ربط الانتماء مع حركة الجماهير تتجسد فى النهاية السعيدة للرواية ، لا نجدها عند فاليس مثلا . فقد اثبتت قسوة الصراع الطبقى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر أن الالتحاق بالجماهير ليس سهلا ، حتى بالنسبة « لفنتراس » ذى الأصل الشعبى . وسيحدث الوعى بالانقسام بين البطل والجماهير فى رواية السبعينات فى مصر .

٣ ــ الخطاب الروائى :

١ ــ تعتبر رواية « التربية العاطفية » أول « رواية جديدة » فى تاريخ الأدب الفرنسى ــ وقيل أيضا عنها . انها ليست فقط رواية الفشل ، بل أيضا رواية فاشلة ــ تعتبر فاشلة لعدم وصولها « لقمة » . أما صيغتها كرواية جديدة فتبدأ بوصف « اميل أولا » لها : رفضها للحبكة ، اصرارها على تتابع الحياة اليومية بتفككها ودونيتها التى تتحول الى مأساة معقدة .

وما يؤكده مرور الزمن والقراءة الجديدة للتربية ، انها بالفعل من اروع روايات فلوبير — يقول « بيير دانجيه » ، « لا توجــد استمرارية للقصة ، بل فقط مستويات متتالية على ايقاع متصاعد السرعة يحــدد الحركة العامة ، تتبادل المستويات الواسعة مع المستويات التفصيلية وكل تفصيل يحتفظ بقوته وعنفه الخاص رغم اشتراكه فى تركيب متقن يذكر بتقنية أيزنشتاين المتمكنة » (١٩) .

ولفلوبير نفسه كلام مهم فى تقنيــة الكتابة او التغيير فى الكتابة فى فقرات الانتقال :

« لا يســتطيع أى تفكير انسانى أن يحــدد الآن فى أى شموس ساطعة ستزدهر أعمال المستقبل وفى انتظار هذا ، نعيش فى ممر مظلم ، نتخبط فى الظلمات .. ليست لنا قبضة . والأرض تتزحلق تحت ارجلنا ــ تنقصنا نقطة الارتكاز ، تنقصنا كلنا ، أدباء وكتبة ، ما فائدة هذا ؟ الى اى حاجة ترجع هــذه الثرثرة ؟ من الجمهور الينــا ، لا توجــد أى صــلة » (٢٠) .

فالخطاب فى التربية العاطفية — ينقسم بالفعل الى اقوال متفرقة درسناها من خلال : الخطاب المباشر ، الخطاب غير المبــاشر الحر ، السرد ، الوصف ولن نأتى هنا الا ببعض النتائج الجزئية لبحثنا .

يستعمل فلوبير الخطاب المباشر ليصور اقوالا متنوعة تظهر فيها رأى الأبطال ، رأى السلطة ، رأى الشعب الخ ... مثلا فى فقرة هجوم الشعب على القصر الملكى يقول أحد الأبطال : « ليست رائحة الأبطال جميلة » (٢١) وهو هوسونية نفسه الذى سخر من سيادة الشعب .

ونجد أيضــا خطاب الزاوى الواصف « لفريدريك » : « متخذا بين كتلتين عميقتين : « لم يكن فريدرك يتحرك ، منبهرا مع ذلك ومتسائلا جدا ، وكان الجرحى الذى يسقطون ، والموتى المحــددون لا يشبهون جرحى حقيقيين أو موتى حقيقيين — كان يبدو له أنه يتأمل مشهدا » (٢٢) .

وكلام فريدرك لنفسه ، منتظرا مدام آرنو :

« آه ، الآن تخرج من بيتها » وبعد دقيقة : « كانت قد استطاعت الوصول حتى الساعة الثالثة ، حاول أن يهدىء نفسه ، » لا ، ليست متأخرة شىء من الصبر » (٢٣) .

وفى انتظارها وفى حـركة غاية من الأنانية ينظر الى المظاهرة ويختفى خوفا من أن يراه أصدقاؤه الوطنيون .

« وعندما رأى فريدرك قوات الأمن تأخـذ بعنف أكثر المتمردين حماسا رغم سخطه يبقى صامتا ، كان يجـوز أن يؤخذ مع الآخـرين وتفوته مدام آرنو »(٢٤) .

والأسلوب الأكثر شيوعا فى الرواية هو الأسلوب غير المباشر الحر الذى يصفه جيرار جينيشا ، بعد آخـرين على أنه ادماج قول البطل فى قول الراوى دون مقدمة تعيق الخطاب(٢٥) ويظهر باختين أهمية هذا الخطاب عند فلوبير فى ازدواجه وغموضه مع التأكيد على المفارقة بين الكريه والقيم عنـدنا يسمع فريديك وهو مع روزانيت صـوت اطلاق الرصاص مثل طقطقة قطعة جرير شاسعة تمزق »(٢٦) . يقول فريدرك : « آه ، يكرون بعض البرجوازيين » ويضيف الراوى فى اعلان مزدوج (من يتكلم هنـا الراوى أم فريدرك وماذا يعنى المتكلم ؟) ، « هناك أوضاع يكون أقل الرجال مشوة منفصلا عن الآخرين لدرجـة انه يستطيع أن يرى الجنس البشرى كله يموت دون دقة قلب »(٢٧) .

أما السرد فى الرواية فهو من نوعين :

١ ــ سرد الراوى الأحداث القصة : « وفى الغد خرج فريدرك، منـذ الحادية عشرة » مندمجا مع قول البطـل : « من يعرف ؟ ربمـا تأتى بصدفة ما قبل الموعد » (٢٨) .

٢ ــ سرد الراوى المتماثل مع الحدث التاريخى : « وبالفعل دعا بيان منشـور فى الصحف كل مؤيدى الحفل الاصلاحى فى هـذا المكان »(٢٩) .

وأخيرا يلعب الوصف الدور الحاسم فى اعطاء الدلالة ، فهناك الصورة المثيرة المجازية للمظاهرة :

« عندما لف الطلبة مرتين حول المـادلين ، نزلت نحـو ميدان الكونكورد ، كان مليئا بالناس ، وكان الحشد المكدس من بعيد يبـدو حقلا من السنابل السوداء المرتعشة » (٣٠) .

أو التهكمى لمنظر الطلبة الذين يمشون « فى صفين » ، وتظـام جيد ، وجههم مغتاظ أيديهم عارية ، ويصرخون على مسافات : يحيى الاصلاح : يسقط جيزوه »(٣١) .

وهناك فى الأسلوب المفارقة العظيمة بين سعادة « فونتبلو » وموتى باريس عندما ضرب البوليس ثوار المتاريس فى يونية ، وهذه المفارقة تهدم حجج النقاد المدافعين عن استقلالية الوصف عند فلوبير مثل جينيت(٣٢) . « ففى الغابة كانا يشعران وهما يتنفسان الهواء الذى كان يدخل صدوريهما مثل غرور حياة أكثر حرية بتدفق فى القرى، بسرور دون سبب » (٣٣) .

بينما فى باريس عندما ضرب الثوار « كانوا هنا تسع مائة رجل مكدسين فى القذارة بعضهم سود من البارود والدماء الرابية ، يرتعشون من الحمى ، يصرخون مسعورين ولم يكن أحد ينقل من كانوا يموتون وسط الآخرين(٣٤) .

انستطيع أن نعتبر أخيرا هذا القول للراوى عندما يزور البطلان قصر فونتبلو مندهشين لصمت الأشياء والترف الثابت لعظمة القرون المنقرضة على أنه دلالة أساسية للرواية : « مرور الأسر الملكية ، والبؤس الأبدى لكل شىء »(٣٥) الذى يكرر كلاما قاله فى سياق آخر : « كانت سحابة مظلمة تجرى على وجه القمر ، وكان هو يتأمله يحلم فى عظمة المسافات ، وفى بؤس الحياة ، وفى عدمية كل شىء »(٣٦) .

٢ — يقدم جول فاليس فى الأدب الفرنسى صورة مختلفة ومتعارضة تماما مع صورة فلوبير — فقد اشتهر فلوبير على أنه « الكاتب » بالمعنى التقليدى للكلمة ، المنعزل عن الحياة ، العاشق للجملة وللكلمة كان يبحث طيلة يوم عن الكلمة المناسبة ويخرج فى حديقة بيته فى الريف كى يردد جمل رواياته بصوت عال ويتأكد من ايقاعها السليم .

أما فاليس فابن لمدرس من أصل فلاحى ، كانت تخجل أمه من أصلهم الشعبى وربت الطفل فى تطلع مستمر للرقى وللمكانة الاجتماعية، مما جعل الطفل يكره الرقى والمكانة والمجتمع الذى يعيش فى ظلهما ، كما كره المدرسة التى لم تكن تعلم شيئا « ولا الطبيعة ولا التاريخ » بل توصل معارف بلاغيه ، شكلية ، رفضها الطفل ، ثم الطالب ثم المتمرد بلا رجعة .

خطاب فاليس الذى يندمج فيه كلام الراوى وكلام البطل الذى هو نفسه ، رغم اسم جاك فنتراس ، هو اذا خطاب هذه السيرة الذاتية لطفل قد تألم فى بيئته ، ثم لطالب عاش هزيمة يونية ١٨٤٨ ثم

هزيمة ديسمبر ١٨٥١ فعندما جاء نابليون الى الحكم فى انقلاب ٢ ديسمبر دعا اقلية من المثقفين الوطنيين الى مظاهرة لم يأت فيها أحـد وتراجع الوطنيون انفسهم حتى « ترهق قوات الأمن وتستسلم » وهو ما لم يحـدث بالطبع ، وذاكرة يونية مازالت حيـة . جاءت الى المظاهرة « البـدل » بمسدساتها أما « الأفرول » فلم يأت . ويقول الراوى : « كلمـة ، كلمة مشؤومة قالهـا لى عامل كنت أشرت له الى متراس أقمناه وصرخت له « تعال معنـا » . وأجاب بعـد أن قاس بنظره منطقى ، رغم رشاقته : « يا برجوازى » يا شاب من الذى ضربنـا بالرصاص ونفانا فى يونية ؟ أبوك أو عمك ؟ »(٣٧) .

لا يوجد فى الرواية وصف منظم للمظاهرات وللمعارك كما عند فلوبير فالخطاب هنا متداخل من كل ناحية بأصوات الناس ، نداءات الشارع ضربة المدافع والصور لحشود متجمعة ، ثم مفتتة :

« ودفع الأحداث يدمر الصفوف البشرية ويمزجها ، كالمد والجزر الذى يدحرج الحصـاة ويخلطها على رمال الشاطىء(٣٨) » أو « يلتوى الثعبان فى الليـل . يفرمه الارهاق فى قطع مازالت ترتجف اثنـان أو ثلاث ينزفون .. وهنا يوجد بعض الجرحى ، ناس جدعان ، هجموا منعزلين فى أول الأمسية ، بينما كانت الحمراء (البوليس فى اللغـة الشعبية) مازالت تتجرأ على الخروج واطلاق النار »(٣٩) .

لقد رصدنا فيليب لوجون أربعة عناصر متداخلة فى خصوصـية أسلوب فاليس :

(أ) استعمال القص فى ضمير المتكلم ، فالبطل هـو الراوى والبطل فى آن واحد ، هو ذات القول والمقول .

(ب) استعمال مضارع السرد ، مما يخلط بين الحكاية والخطاب ، بين ما انقضى وما يدور فى آن واحد .

(ج) الأسلوب غير المباشر الحر الذى يدمج قولين وأحيانا يخلط بينهما .

(د) استعمال اللغة الشفوية ومزج مستويات اللغة (٤٠) .

ويؤدى هذا التقسيم للقول الى ماوضعناه على انه الوجود الدائم للشعب فى النص الأدبى ، تتداخل لغته مع لغة البطل — الراوى — ونجد أيضا تواجد الحاضر باستمرار مع الماضى — انتقام البطل من طفولته ، مرارة هزيمة يونية ٢ ديسمبر ، ومع المستقبل ، مستقبل أممية العمال .

ويظهر الشعب بثلاث صور مختلفة فى الثلاثية :.

(أ) الشعب هو المستقبل والثورة . .

(ب) الشعب أحيانا يتخلى كما فى ٢ ديسمبر .

(ج) الشعب هو العنف الثورى الذى لا يستحمله (فنتراس) أحيانا رغم التزامه فى صفوفه ورفضه للنظام البرجوازى وحتى للمعارضة المنظمة .

تتماثل هنا بشكل لصيق لغة التخييل ولغة الخطاب التاريخى الحدث موجود وعلى جميع المستويات ، يمزق اللغة ، يقطع الفقرة ، يجزىء الجملة . هكذا يصف الراوى مثلا .

دخول جنود فرساى لقمع ثورة الكومونة :

« تلغراف من دومبروفسكى :

قد دخل الفرساويون بالقوة . كغطاء من الصمت . .

واستمر ذلك زمنا استطاع فيه كل من الجالسين أن يودع الحياة » (٤١) تمر اللحظات التاريخية ، الشخصيات المعروفة ، مثل « بلانكى » تعاش متاريس « بلفيل » ، خلافات العمال ، جلسات « الهوتيل دى فيل » عمودية باريس ، برلمان « الكوردى » ، خالقة لغة جديدة سوف نتعمق فى دراستها فيما بعد . وتركت للأدب الفرنسى أهم شهادة حية وأسطورية عن ثورة باريس : « انظر فى السماء من الناحية التى اشعر أن بها باريس فاقعة الزرقة ولبها سحاب أحمر ، كأنها أوفرول واسع ملطخ بالدماء .

٣ — وفى « زقاق المدق » تتدفق المشاعر القومية فى الرواية منذ قراءة فقرة متضمنة فى « خطبة سعد امام سلاطين الاحتلال فى جمعية الاقتصاد والتشريع » ، اختار البطل الوطنى فهمى أن يعطيه لأخيه الصغير كمال كدرس املاء فى الجلسة العائلية للقهوة التى تجمع الأم

واطفالها يوميا . وقد رصدنا الخطب المختلفة والأساليب المتنوعة لادماج الحدث القومى فى الرواية :

١ ـ فهناك لغة الخطاب المباشر التى يعبر بها كل فرد من أفراد الأسرة(٤٢) : مشاعر فهمى الوطنية اعجاب أخيه الصغير به ، تهكم أخيه الكبير ياسين . لا مبالاة النساء أو رفضهن .

٢ ـ لغة البطل الأساسى فهمى ؛ وتتسم بالتقريرية : « كان لابد من غضبة بعد أن منع الوفد من السفر وبعد أن استقال رشدى باشا من الوزارة فخيب السلطان المأمول بقبول استقالته »(٤٣) وأحيانا يردد لكلام البيانات ، مثل : (الأمر قد جل الآن عن أن يراعى فيه أى اعتبار غير منفعة الوطن)(٤٤) .

وتتعارض مع لغة فهمى فى خطابه المباشر الأسلوب المباشر لأخيه ياسين : « أرى هذه المعانى قد ملكت عليك نفسك .. فلم يفتح الله عليك باملاء لهذا الغلام المسكين الا خطابة سياسية وطنية »(٤٥) .

٣ ـ لغة الخطاب السياسى أو البيان التاريخى : « يتشرف الموقعون على هذا أعضاء الوفد المصرى »(٤٦) .

٤ ـ لغة الراوى وهى القول الأساسى فى الرواية اذ أنها من النوع التقليدى للرواية التى تسيطر فيها رؤية الروائى على الشخصيات والاحداث والحبكة الخ ..

ولنركز على أسلوب الراوى الذى يعطينا بعض الأبعاد المهمة للنص من الناحيتين الأيديولوجية والجمالية .

فللراوى أولا وظيفة وصف الشخصيات ، يرى اذن فهمى فى أطواره المختلفة عندما انفعل بالأحداث القومية الوقار الذى يصوره ببعض السخرية ، الحزن الخ ...

ويستعمل أيضا فى زقاق المدق الخطاب غير المباشر الحر الذى يتداخل فيه حوارا الراوى والبطل الأساسى فهمى ، فى مفارقة تخلط

بين لغتيهما ، وان لم تكن هنا المفارقة ساخرة كما عند فلوبير ، حيث يناقض عنده صوت الراوى صوت البطل وهنا يبرز اندماج الصوتين :

(أ) اظهـار الأفـكار الخفيـة للبطـل فى شـكل المنولوج الداخلى (٤٧) .

(ب) تكسير الاتساق الأيديولوجى الظاهر للبطل الوطنى .

يرمز الى ذلك شبح الموت الفعلى الذى يجوب شوارع القاهرة طولا وعرضا ويرقص فى أركانها(٤٨) ويؤكد هـذه العلاقة التعبير عن الموت أو الاختناق الذى يؤدى اليه التعارض المذكور بين الحياة العادية والفعل الثورى يقول الراوى وهـو يصف جو المنزل والموت يتربص فى الشارع : « كل شىء يواصل حياته المعهودة كان شيئا لم يحدث ؛ كان مصر لم تنقلب رأسا على عقب كان الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس . كان الدم الزكى لايخضب الأرض والجدران»(٤٩) . فيأتى الفعـل الوطنى كالخلاص النفسى من هـذا الاختناق الذى لم يستطع البطل أن يحله فى مواجهة والده .

« لو أن الانفجار الرهيب لم يقـع لمـات غما وكمدا ، فما كان يحتمل أن تواصل الحياة سيرها الهادىء الوئيد على اطلال الرجـال والآمال كان لابد من انفجار ينفس عن صدر الوطن وصـدره كالزلزال الذى ينفس عن أبخرة باطن الأرض المتجمعة(٥٠) .

وأخيرا يؤكد وصف المظاهرة ، من خلال كمال ، الرؤية الرهيبة للموت ، متضخمة فى عيون الطفل المرعوب :

« ثم سمع الغلام لأول مرة فى حياته الصغيرة طلقات الرصاص عن بعـد قريب فعرفها بالبداهة وارتعدت أوصاله ... ولكن الغلام شعر بالخوف باردا كالموت يزحف على جسمه كله من قدميه الى رأسه ، وتوالت الطلقات .. وصكت الآذان صلصلة عجلات وصهيل خيـل ، تتابعت الأصوات والحركات فى سرعة فائقة تلاحقها زمجرات وصراخ وأنين ، فترة اعتراك خاطفة بدت للقابعين وراء الباب دهرا فى حضرة الموت ثم حل صمت مخيف كالاغماء الذى يعقب تبريح الألم »(٥١) .

وان لم تدخل جماليات الوصف فى تفاصيل الأشياء كما عند فلوبير وان لم تكن توظف فى المهمة الساخرة نفسها ، فيبقى أنها تحتل حيزا

أساسيا فى النص الروائى . فالوصف عند نجيب محفوظ أيضا وظيفة مغايرة مختلفة عنها فى نص فلوبير . كان فلوبير عبر خطاب الراوى يسخر بالبطل وبكل شىء ، قاصدا وصف زمن انحدار ، أما عند نجيب محفوظ فيشل البطل فى تناقض بلا حل بين الحياة الدائرة وزمن متقدم مخيف ، لا يتجاوزه فهمى ، فانه يموت فى آخر الرواية .

٤ ــ عند لطيفة الزيات كما عند جول فاليس يزداد الاهتمام بالحوار ويتعدد الأصوات ، وتقل فقرات الوصف التفصيلى للأماكن فنجد هنا كما عند فاليس تدخلا مباشرا للحدث التاريخى وكلام الناس وأصوات الشارع والمعركة .

فرواية الباب المفتوح اولا رواية تعلم بالأسلوب الذى حددته نظرية « لوكاتش » عندما عرف الرواية على انها الطريق الذى يقود الانسان الى معرفة نفسه(٥٢) ، ثم طوره « باختين » فى دراسته التاريخية الجمالية لرواية التعلم(٥٣) ، ولخصتها سوزان سليمان على أنها الرواية المبنية على تحولين للبطل :

أ ــ من تجاهل ذاتها الى المعرفة بها .

ب ــ من السلبية الى الفعل(٥٤) .

تمر « ليلى » بطلة « الباب المفتوح » بهذه المراحل ــ فى أول نشأتها تتأثر بوطنية اخيها بينما يحملها الحدث الوطنى فى ١٩٤٦ فتقود مظاهرة بنات تعطيها للمرة الأولى الشعور بالانصهار فى الآخرين : « واندفع الدم فى رأس ليلى ، انتشت ، وشعرت أنها قوية وخفيفة كالطير ، وشقت الصفوف الى الأمام وارتفعت على أكتاف الطالبات وهتفت لحظة بصوت غير صوتها ، صوت اجتمع فيه كيانها الذى مضى وكيانها الآتى وكيان هذه الآلاف التى امتدت على مرأى بصرها ، ثم ضاع صوتها ، تلقفته الآلاف ونزلت »(٥٥) .

وتنقلنا الرواية ٦ سنوات الى الأمام ، ويبدأ طريق ليلى الشابة المراهقة ، بأحزانها وبهجاتها ، يضىء الطريق زمنا ، ملتقيا بزمن قتال الفدائيين على القناة . ولكن لم يأت بعد زمنها ، مازالت المعركة معركة الوطن التى تراها من خلال أخيها ، وتتعلم ليلى ، عبر الاحباط فى الحب ، وملل التقاليد البرجوازية البالية ، كيف تعرف نفسها وتقاوم

سلبيتها وضعفها ، بمساعدة حسين ، البطل الوطنى ، ويعلمها حسين ان هناك طريقا يجب ان تعبره وحدها ، وانها فى آخره سوف تجد ما ضاع : « حاتلاقى الحاجة اللى ضاعت منك ، حاتلاقى نفسك ، حاتلاقى ليلى الحقيقية » (٥٦) .

وتسير ليلى وحدها فى الطريق التى كانت لابد أن تسير فيها ، وتغمرها العزلة ، الغربة ، البرود ، وتضيع زمنا فى اعطاء د. رمزى حق المعيار والسلطة التقييمية .

ومرة أخرى ينفك الحصار مع الحدث التاريخى ، تأميم القناة : ثم مقاومة بورسعيد ، ويصف الراوى معركة بحيرة المنزلة وهى من اجمل فقرات الكتاب . هنا أيضا يسقط الموتى والجرحى ، ولكن هذا ليس عبثيا كما عنـد فلوبير ولا مخيفا كما عند محفوظ ، فنحن هنـا كما فى نص فاليس أمام معركة حياة أو موت :

« واضطرب سـطح البحيرة بدوائر واسـعة تتخللها الفقاقيع وبصرخات صرخة بعدصرخة وصرخة فوقصرخة وكأن جبل من الصرخات ينتفض من الأرض الى السماء . والصرخة قصيرة لا تستغرق ثوانى ، ولكنها مشـحونة بالعمر كله بالرعب بالرغبة الخارقة فى الحيـاة ، باليأس الموجع من الحياة ، بالثورة ، بالحب ، بالكراهية بالاستسلام بكل الطياف اللـاضى وبوارق ما كان يمكن أن يكون مستقبلا(٥٧) .

تعيش ليلى الحدث فى أعماقه القاسية : ثم استدارت تواجـه المكان . والتقطت عيناها الصـورة كاملة ثم بـدأتا تتركزان على كل تفصيلة فى بطء وفى تمعن . وكأنها تخشى أن يفوتها شىء ...

.. فى اضطراب وذهول يجرى الأحياء ، يخوضون اليم ويصطدمون بالأشلاء أذرع وسـيقان وأمعاء ، ممزقة وجماجم متفجرة ، وأحيـاء يدوسونها ويجرون يقبلون جثث الموتى ويطلون من وجوه الجرحى »(٥٨) .

ان وجود الموت فى هذا الوصف ، يعلن البعـد الأليم لضرب طائرات العدو ولكنه لا يقضيا على البطلة التى نجدها تكبر مع الحدث .

فى أول الرواية كانت أصوات الشارع والمعركة الوطنية تغطى بعد الزمن « التاريخى » . ومرت ليلى عبر مياه مغتربة الى اللقـاء

الحقيقى بالحدث . ويعطينا مجاز المستنقع والشلال الايقاع التشبيهى لحياة مصر ولتطور البطلة . وتدفق نبع صاف يجرى ، واعترضت المستنقعات مجرى النبع فى الطريق . تريد أن تمتصه ، « أن تغنيه فيها، أن تحيله بركودها الى ركود » (٥٩) .

وفى آخر الرواية : « وتدفق شلال هادر . واعترضت المستنقعات مجرى الشلال فى الطريق ، تريد أن تمتصه وأن تغنيه فيها . وأن تحيله بركودها الى ركود » ...

والشلال مالت بجبار جياش عميق ...

واكتسح الشلال المستنقعات فى الطريق ، وافنى ماءها فى مائه واحال ركودها الى قودة فتية وثابتة مائجة فوارة »(٦٠) . .

فى آخر معركة المنزلة ينظر محمود الى أخته :

« وأدرك اذ ذاك فقط أن نفس الشىء الذى حدث له أثناء معركة الفدائيين فى القناة قد حدث لها ، لقد خرجت من دائرة العائلة . من دائرة الأنا الى دائرة الكل . وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن(٦١) .

ربما لم تحل قضية العلاقة بين جماليات الرواية والأيديولوجية فى هذه الدراسة ، رغم أننا استطعنا أن نرصد تقنيات الوصف وأن نقيم كشفها من أيديولوجية الروائى .

ان التوصيل الأدبى الذى يستعمل اللغة كأداة له لا يقتصر على وظيفة اللغة المرجعية .

فالدلالة الأدبية تستخرج كما قال « لوتمان » من تراكم وكثافة انظمة الدلالات المختلفة ، والقيمة الجمالية لا تنفصل عن حدة الوعى بالتوتر والتناقض بين مستويات الدلالة المختلفة ، أى فى حالة الرواية، بين شرائح الخطاب المختلفة ، وتنوع الأقوال فيها : فالرواية ، كما قال « باختين » ، متعددة الأصوات ، فيشكل هذا التعدد فى الصراع بين الوحدة والتنوع فى الرواية جزءا من قيمتها الجمالية .

وكان دور المقارنة بين الروايات الأربع التى قدمناها أنها أعطت لهذه المقولة النظرية بعدها التاريخى .

فلقد انقذ فلوبير من التشتت والتجزؤ وفشل الرواية هذا الوعى الحاد بتناقضـــات زمنه ، فبناء رواية الفشل أنقـــذ الكتاب من خطر الرواية الفاشلة . ورغم أن فلوبير لم يتخذ موقفا فى الصراع الطبقى المتفجر التى عبرت عنه رواية « التربية العاطفية » ، فان الوصف عنده والخطاب الروائى جعلا من هـــذه الرواية ، رواية عظيمـــة فى زمنها ونموذجا عالميا لرواية « الأوهام المفقودة » التى ظهرت عند كثير من روائى القرن التاسع عشر الفرنسى ، ولرواية الفشـــل التى تخصص الفترات الانتقالية بشكل عام . وهذا الموقف من الصراع الطبقى نجده فى « المتمرد » لجول فاليس فتعدد الأصوات عنـــده ومحاكاة خطاب الشارع وثورة الكومونة قد غير الأسلوب التنفيذى للرواية . أما نجيب محفوظ فقد استطاع عبر تقنيات الوصف واستعماله الخاص للمونولوج الداخلى والأســـلوب غير المباشر الحر أن يكشف عن الأيديولوجيـــة الحقيقية التى يخفيها صوت المتكلمين عن الوطنيـــة فى « بين القصرين » . واستطاعت لطيفـــة الزيات أن تحـــرك النمط الوصـــفى الثابت للرواية الواقعيـــة لتدمج فيها أصـــوات الشارع والبيت ، الخارج والداخل ، وتربط تطور الشخصيات ، وخاصة شخصية البطلة ، ببلورة الحـــدث التاريخى .

...

فجماليات الرواية اذن ، ان لم تكن حتى الآن قد وجدت نظريتها المقرة لمبادئها ، فهى بدون جمال مرتبطة بالأيديولوجيـــة ، أى بمفهوم للكتابة لا ينفصل عن مفهوم للحياة .

هـــوامش

(١) انظر جورج لوكاتش : نظرية الرواية .
G. LUKACS, La Theorie Du roman ed., Gonthier Paris 1963.

(٢) انظر فيليب هامون ، النص والايديولوجية .
Ph. HAMON Texte et ideoloegie - ed. Gallimard, Paris 1984.

(٣) قد تاثرنا هنـــا بقول بير ماشرى ، بان العمل الادبى مثل لغـــة والنفس البشرية يتمفصل مرتين : مرة على مستوى المواضيع والحكاية (المجاز) التى يؤسس نظاما او وهم نظام ، وهنا مجال النظريات الجمالية التى تتعامل من النص ـــ العضوى، ومرة على مستوى الواقع الذى يخرج عنه هذا العمل ، وهـــو ليس بواقع طبيعى ،

تجريبى ، بل واقع مبنى ، مدبر ، وهذا الواقع المشترك للكاتب والمتلقى معـا ، هـو أيديولوجيتهم .

P. MACHEREY, La Production du texte litteraire ed. Maspero, Paris 1966.

(٤) أنظر باختين ، « جماليات الرواية ونظريتها » .
و « جماليات الابداع الكلامى »

M. BAKHTINE - Esthetique et Theorie du Roman
(2) Esthêrique de la crèation verbale.

ومقالتى « علاقة الزمان بالمكان فى العمل الادبى عند باختين » فى ادب ونقد ، عدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥

(٥) أى ما يسميه جيرار جينيت الراوى ــ البطل
انظر
le narrateur auto - diegetique, Figures III.

(٦) لطيفة الزيات ، الباب المفتوح ، ص ٣٠٦ .

(٧) جول فاليس ، المتمرد ، ص ٣٠٠ .

(٨) جوستاف فلوبير ، التربية العاطفية ، ص ٣١٤ ــ ٣١٥ .
« قضيا معا العصرية بتاملاين من نافذتهما الشعب فى الشارع . ثم اخـذها لتناول العشاء فى « الاخوة البرفيسيون الثلاثة » كانت الوجبة طويلة ورقيقة . ورجعا سائرين على رجليهما ، لغياب عربة » .

(٩) « علما من مسافرين آتيين حديثا أن معركة دامية تغرق باريس فى الدماء. لم يسفتربا روزانيت وعشيقها . ثم رحل الجميع وهدا الفندق من جـديد . انطفىء « الجهاز » ، وناما فى خرير نفورة فى الفناء » ، التربية ، ص ٣٥٥ .

(١٠) التربية ، ص ٣٢٠ .

(١١) المتمرد ، ص ١٨٦ .
(١٢) بين القصرين ، ص ٣٣٥ .
انظر أيضا سيز ناسم ، الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر ، ص ٢٣
(١٣) الباب المفتوح ، ص ١٤٥ ــ ١٤٦ .
(١٤) الباب المفتوح ، ص ١٣٥ .

(١٥) انظر تزفيتان تودوروف ، « تصنيفات القص الأدبى » في مجلة « الاتصالات »
T. TOODROV, Les carêgories durecit Littèraire in Communicàtøns 8, 1966.

ص ١٣٩ ـ ١٤٠ .

(١٦) انظر
P. COGNY, L'Educaton sentimentrale de Floubert Paris 1975.

ص ٤٨

(١٧) التمرد ، ص ٢٩٩ .

(١٨) الباب المفتوح ، ص ٢١٠ .

(١٩)
P. DANGER, Sensarions et objets dans le roman de Flaubert ed. Colin, Paris 1973.

(٢٠) خطاب الى لويز كوليه ، ١٤ ابريل ١٨٥٢ ، مشار اليه في « بيير كوني » ص ٢٠٧ .

(٢١) التربية ، ص ٣٢٠ .

(٢٢) التربية ، ص ٣١٨ .

(٢٣) التربية ، ص ٣٠٩ .

(٢٤) التربية ، ص ٣٠٩ .

(٢٥) جيرار جينيت
G. Genette, Figures III ed. Sevil, Paris 1972.

ص ١٩٢

(٢٦) التربية ، ص ٣١٥ .

(٢٧) التربية ، ص ٣١٥ .

(٢٨) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٢٩) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٣٠) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٣١) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٣٢) G. Genette, "Les Silences de Flaubert" in Figures II.

(٣٣) المتربية ، ص ٣٥٦ .

(٣٤) التربية ، ص ٣٦٨ .

(٣٥) التربية ، ص ٣٥٣ .

(٣٦) التربية ، ص ١٠٩ .

(٣٧) الطالب ، ص ١٣١ .

(٣٨) المتمرد ، ص ١٧٦ .

(٣٩) المتمرد ، ص ١٧٧

(٤٠) Ph. Lejeune, je est un aurre ed. Seuil, Paris 1980.

ص ١٤

(٤١) المتمرد ، ص ٢٥٤ .

(٤٢) تقول سيزا قاسم .. ان .. « الكلام الخارجى فى الثلاثية ينقل فى اغلب الاحيان عن طريق الاسلوب المباشر » ، الواقعية الفرنسية . ص ٢٦٢ ، وهذا صحيحا. ونرى مع ذلك ان الدلالة الايديولوجية لم تكتمل فى خطاب نجيب محفوظ الا بالمقارنة والتقاطع مع اللغات الاخرى وخاصة مع الخطاب غير المباشر الحر ومع لغة الوصف .

(٤٣) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٤٤) زقاق المدق ، ص ٣٣٠ .

(٤٥) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٤٦) زقاق المدق ، ص ٣٢٨

(٤٧) الطي سيزا قاسم ، ص ٢٤٤ .

(٤٨) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٤٩) زقاق المدق ، ص ٣٣٩ .

(٥٠) زقاق المدن ، ص ٣٣٩ .

(٥١) زقاق المدق ، ص ٣٤٨ .

(٥٢) جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٧٦ .
G. Lukacs, La Thèorie du roman

(٥٣) ميخائيل باختين ، جماليات الإبداع الكلامي ،
M. Bakhtine, Esthêtique de la creation verbale.

ص ٢١٣ — ٢٦١

(٥٤)

S. Suliman, "La structure d'appren rissage in peotique 37, 1979.

« بنية التعليم » ص ٢٤ .

(٥٥) الباب المفتوح ، ص ٤٥ .

(٥٦) الباب المفتوح ، ص ١٨٣ .

(٥٧) الباب المفتوح ، ص ٣٢٦ .

(٥٨) الباب المفتوح ، ص ٣٢٨ .

(٥٩) الباب المفتوح ، ص ٩٠ .

(٦٠) الباب المفتوح ، ص ٣١٥ .

(٦١) الباب المفتوح ، ص ٣٣٢ .

في نظـرية المثـاقفة

الاحساس بالعالم .. والتلذذ بالتبعية

عز الدين المناصرة

بدأ « الاحساس بالعالم » لدى الأمم القديمة من خلال الحروب والتجارة والهجرات والاحتكاك الثقافي بين الحضارات ، فقـد كانت الأفكار تنتقل من مكان الى آخر بالقبول أحياناً وبالقوة في أغلب الأحيان. أو يأتي انتقالها كتحصيل حاصل لاحتكاك يتم لسبب أو آخر . ولدينـا عشرات الأمثلة على وجـود فعلي لهذا الاحتكاك الذي خلق شـعورا واقعيا بوجود « آخر » و « آخرين » على هذا الكوكب ، وخلق احساسا بضرورة التعرف على الآخـر واكتشافه ، مع اختلاف صياغة « فكرة الآخر » ونموها ومع اختلاف الأسباب التي تدعو الى هـذه المعرفة . ولكن كمية المعرفة القديمة للآخرين كانت ضئيلة . وظل « الاحساس بالعالم » اضطراريا وذهنيا . وفي هـذه المرحلة لعب العرب كوسيط ثقافي بين اليونان وأوروبا . وتم احتكاك مباشر مع الثقافة الفارسية . رغم أن سكان المنطقة العربية ساهموا قبل ذلك في صياغة « الوجدان العالمي » قبـل تشكل مفهوم الحضارة العربيـة الاسلامية من خلال الحضارة المصرية وحضارة الكنعانيين وحضارة ما بين النهرين . كذلك من خــلال الصراع القرطاجني مـع روما والصراع النوميـدي — الروماني . فالاحساس بالعالم قديم وفكرة « عالمية العالم » قديمة ، لكنها لم تتخذ شكلا منظما الا في القرن العشرين .

ولم ينقطع الاحتكاك بالآخر بعد أن لعب العرب دور الوسيط ، فمع صعود مفهوم « أوروبا » التي توحدت حول الايمان المسـيحي ، بدأت الحروب الصليبية التي لم يكن يحركها الايمـان المسيحي فقط . هـذا الاحتكاك السـلبي خلـق فكرة « شرق — غرب » ، وجـاء « الاستشراق » كمحاولة ثقافية أولى للتعرف على الشرق . ولا يمنع

هذا ان الأهداف متناقضة . وكان العالم العربى فى حالة انقطاع . ومع بداية اكتمال معرفة الغرب بالشرق بدات الممارسة الاستعمارية وبدات فكرة النظر الى « الشرق » كسوق . ومن « الاستعمار » الى محاولة العرب الاكتشاف أوروبا ثقافيا ، أى ما اقترح أن يسمى بالنهضة .

ثم يبقى معنى « النهضة » هو تقليد النموذج الأوروبى . وتلت النهضة المرحلة الثانية من الاستعمار وهى المرحلة الأكثر استغلالا ، واعلى مراحل استعمار الغرب للشرق هى مرحلة زرع الجسم الاستعمار الجديد « اسرائيل » التى هى نتاج الغزو الأوروبى وتحمل اعلى صفاته العنصرية . وهكذا زرعت « اسرائيل » فى قلب فلسطين . ثم انفجر بركان الذهب الأسود . وهكذا لم يعد الشرق مكانا للأنبياء ، بل أصبح مكانا للنفط . وظل الغرب فى ظل كل هذه المراحل يتثاقف مع الشرق مثاقفة استلابية مع تنوع أشكال هذه المثاقفة ، لكن المفهوم الأوروبى للمثاقفة ظل استعلائيا ، فى مقابل ولادة الحداثة النفطية وهى تعنى اعتبار النموذج هو النموذج الأوروبى ثم الأورو أمريكى . ومع تنامى الصراع العربى — الاسرائيلى ، والفلسطينى — الاسرائيلى ، كشف الغرب مرة أخرى أنه لن يتخلى عن عنصرية « اسرائيل » مثلما يرفض التخلى حتى الآن عن عنصرية جنوب أفريقيا . ولم تأخذ المثاقفة شرق — غرب ، سوى شكل واحد هو الاخضاع من طرف والقبول بالخضوع والتلذذ به من الطرف الآخر .

لكننا مع هذا نشير الى حالتين خاصتين هما : « الاستشراق » و « النهضة » . وتبقى حالة جديدة لم تكتمل وهى « المهاجرين العرب » التى هى من نتائج الارث الاستعمارى .

ان بداية « الاحساس بالعالم » : لا يمكن التأريخ لها بالقرن الثامن عشر ولا بالاكتشافات الجغرافية ولا بكتب الرحلات الفردية . ولا يمكن التأريخ لفكرة « عالمية العالم » بحادثة فردية مثلما فعل انور عبد الملك حين قدم مثالا على ذلك بقوله « عندما توفى نابليون الأول فى منفاه بجزيرة سانت هيلانة سنة ١٨٢١ لم يصل النبأ الى ميناء — مارسيه ، الا بعد انقضاء شهرين على الوفاة ولم ينتشر فى أرجاء فرنسا الا بعد نصف عام » وبالتالى يصل انور عبد الملك الى نتيجة مفادها أنه قبل انتهاء القرن التاسع عشر بدأ ظهور اول المعارض العالمية ، عصر تدوين الاكتشافات وتعدد طبعات خرائط العالم ، عهد البرق والتلفون

وانشاء شركات الملاحة الكبرى » وبالتالى فان ادراك العالم بالوعى بالعالم تم منذ اقل من قرن من الزمان ، حسب تعبيره . ان « الاحساس بالعالم » بدأ أولا عبر الاحتياج الانسانى لمعرفة العالم وهذه المعرفة لا تخلو من وظيفة أو هدف ، بل ظلت دائما ترتبط بهدف ولكنه لم يكن هدفا واحدا . ولم يكن الوعى بالعالم وعيا تاريخيا وفلسفيا ودينيا فقط ، ثم ان هذا الوعى نتج عن علاقات احتكاك فعلية واقعية مادية مباشره أو عبر وسيط . ولكن الوعى الفعلى بدأ منذ لعب العرب دور الوسيط وفق نمط الثاقفة الايجابية ، لكن اوروبا لعبت دور المثاقفة الاحتلالية أولا عبر الحروب الصليبية ثم عبر الاستعمار المباشر فى حركتين هجوميتين لتقويض مكانة الشرق فى العالم .

لكن « عالمية القرن العشرين » لا تضاهى فقد بدأت بتعارف احتلالى وبتناقض تناحرى رغم التعارف الثقافى الذى تم كنتيجة طبيعية لهذا الصراع .

ان ماركس يؤرخ لعهد الطفولة التاريخية للانسانية بالقرن الثامن قبل الميلاد .

مع هذا تظل عالمية القرن العشرين لا مثيل لها . ومع هذا أيضا ينبغى النظر الى « الاستشراق » كحالة تاريخية تابعة للاستعمار رغم ما قدمته من معرفة عن الشرق الى الغرب ، لأن نظرية « هذه الأرض المشرقية الساحرة تصلح للاستعمار » تقع فى نواة الرؤية الاستشراقية ولكن ليس هذا كل شىء . فهناك انبهارات فردية ضمن مشروع الاستشراق . فالاستشراق — حسب ادوارد سعيد — « ليس مجرد موضوع أو ميدان سياسى ينعكس بصورة سلبية فى الثقافة والبحث والمؤسسات . كما أنه ليس مجموعة كبيرة من النصوص حول الشرق ، كما أنه ليس ممثلا لمؤامرة امبريالية غربية شنيعة لابقاء العالم الشرقى حيث هو . الاستشراق حقيقة ثقافية وسياسية » . لقد صدر ستون ألفا من الكتب تتعلق بالشرق الأدنى كتبت بين ١٨٠٠ — ١٩٥٠ فى الغرب . فالاستشراق جهاز ثقافى — والشرق من وجهة نظر الغرب — وجد من أجل الغرب كما يقول سعيد ، اما حول الاستشراق الأمريكى فيرى أن هذا الاستشراق نظر الى — الشرقية ، السلافية وأوروبا الشرقية وافريقيا كمجال موحد .

لكن ادوارد سعيد يمسك باحدى جمل ماركس ويقتطعها من مكانها ، ثم يقيم حولها نظرية متكاملة تساوى بين نظرة ماركس العالمية

وبين نظرة أوروبا وأمريكا ، تماما كما رأينا لدى أنور عبـد الملك حين أمسك بخبر وفاة نابليون كحادثة فردية وأقام حوله نظرية كاملة حول بدايات الوعى بالعالم .

يقول ادوارد سعيد : « ومع مؤتمـر باندونغ عام ١٩٥٥ ، كان الشرق بأكمله قـد حصل على استقلاله السياسى عن الامبراطوريات الغربية . وبدأ يجابه تجسيدا آخر للقوى الامبريالية متمثلة فى الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتى » .

أولا : لقد كانت المـاركسية تنادى بتطبيق عملى لعالمية العالم انطلاقا من المنظور الطبقى الذى يرفع شعار « ياعمال العالم اتحدو » . وإذا كانت مصادر ماركس عن الشرق أوروبيـة الأصول فإن رؤيتـه للشرق تتناقض مـع الرؤية الأورو — أمريكية . ولا يعنى أن اقتناص ادوارد سعيد لجملة ماركس « لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ، يجب أن يمثلوا » ، لا يعنى هذا الاقتناص أن تأويلات سعيد هى الصحيحة ، فهذه الجملة يمكن دراستها من وجوه أخرى . كما أن هذه الجملة لا تحدد جوهر فكر ورؤية ماركس للشرق .

ثانيا : ان المساواة بين المركزية الأورو — امريكية وبين رؤية وممارسة الاتحـاد السوفياتى تجاه الشرق ، هى أحـد عناصر رؤية الجناح الليبرالى فى هذه المركزية ، وذلك بالتغطية على سلبيات المركزية ، الأورو — أمريكية ولتبرير الاعجاب بها واعتبارها هى النموذج الثقافى . وعلى المستوى الايديولوجى والسياسى نجد هذه المساواة مسـتحيلة وظالمة . ولم يكن مؤتمر باندونغ الا نقيضا للاستعمار الأوروبى والهيمنة الأمريكية بعد أن زرعت « اسرائيل » بدعم منهما ، فالشرق كان مستعمرا من المركزية الأورو — امريكية وليس من الاتحاد السوفياتى . فالحياد الايجـابى لم يكن يعنى الا التخلص من بقـايا الارث الاستعمارى . فالاستشراق منذ أواخر القرن الثامن عشر يشتق من علاقة تقارب خاصة « قامت بين بريطانيا وفرنسا والشرق . أما منذ الحرب الثانية فقـد سيطرت أمريكا على الشرق وهى تتناوله كما تناولته فرنسا وبريطانيا ذات يوم » كما يقول ادوارد سعيد نفسـه .

ثالثا : الاستشراق هو نظام من المعرفة للشرق وهـو أسلوب غربى للسيطرة على الشرق واستبنائه وامتلاك السيادة عليه ، وهـو

أسلوب من الفكر قائم على تمييز وجودى ومعرفى بين الشرق والغرب » واهتمام المركزية الأورو ـــ أمريكية كان سياسيا ومازال . وهذا الكلام عن تعريفـــات الاستشراق كلها لادوارد ســـعيد الذى يربط دائما بين المركزية الأورو ـــ أمريكية والاستشراق كمؤسسة تصف الشرقى دائما كتجريد مثالى ثابت منفصل عن تاريخيته . أما مقولة أن « الشرق كان قابلا لأن يجعل أى أن يخضع لكونه ـــ شرقيا » فهى تحمل عدة وجوه منها : عجز الشرق الاجبارى ، اضافة لعناصر تبرير العجز وهذا التبرير هو الذى قاد الى الخضوع والتلذذ بالتبعية تحت يافطة الانفتاح ، ولكن هذا العجز تم أولا بوسيلة الاخضاع بالقوة وليس لأن الشرقى خلق خاضعا بطبيعته . ان عنصر التبرير هو ما نسميه بالتبعية فالقضـــية ليست سيكولوجية . ان مشاهدة فيلم يتحـــدث عن الحرارة الشـــديدة فى صيف ما ـــ اثناء فصل شتاء قارس ، لا يغير من حقيقة موضوعيه وهى ان الشتاء قارس بوجود الفيلم أو عدم وجوده ، فالتفسير السيكولوجى تفسير ثانوى . فالقابلة للتبعيـــة نابعة من عنـــاصر مادية وليس من مشاعر ..

رابعا : فى المحاولات النهضوية العربية انبهار بالغرب ومحاولة لتعرف عليه ، فرفاعة الطهطاوى مثلا وقف أمام باريس مندهشا ولم يستطع صياغة هذا الانبهار فى رؤية عقلانية . أما روحى الخالدى فقد كان مدهشا برؤيته الموضوعية . فى حين نجد جبران خليل جبران يقدم حلا ابداعيا هو مزيج انفتاحى بين الشرق والغرب .

.. ان المحاولة النهضـــوية ليست الوحيـــدة التى حاول بها العرب التعرف على الغرب أو الحوار معه . لقد سبق كما قلنا ـــ أن العرب لعبوا دور الوسيط وأعطوا الحضارة الأوروبية ، واحدى هذه الحالات كانت حالة عرب أسبانيا الذين استفادوا من انفتاحهم وأضـــافوا له . يقدم خوان فرى فى كتابه « ما تدين به الثقافة لعرب أسبانيا » على جميع الاصـــعدة : من الفلســـفة الى الطب والآداب والفنـــون والعلوم ومن الجيولوجيا الى علم الفلك الى الموسيقى والأزياء والعمارة . ويتوقف الكتاب عند حركة الترجمة ويفرد حيزا هاما للادب . فقد تم نقل التراث العربى الأندلسى بوساطة اللاتينية والرومانية مما غير وجه أوروبا .

وهنا تعرض خوان فرى لكتب مثل : طوق الحمامة ـــ كليلة ودمنة ـــ الف ليلة وليلة والأغانى ورسائل أخوان الصفا . وناقش قضـــية تأثر شعراء التروبادور وأطروحة آسين بلاثيوس حول دانتى وأبى العلاء .

وقال ان المنافذ التى تسربت منها الثقافة الاندلسية لم تكن ترتكز على النصوص المكتوبة بل ايضا على النقل الشفهي حيث ان بعض الكتاب الاسبان انفسهم كان يتكلم العربية .

لقد انفتح العرب على كل الشعوب منذ القدم واذا كانت العلاقات الثقافية العربية ـ الفارسية معروفة فان الاتصال التاريخي بين العرب والصين يعود الى فترة ما قبل الاسلام ، حتى ان هادى العلوي يشبه ويقارن فى محاضرة له بين بعض الشعراء الصينيين والشعراء العرب المسلمين ويشبه الشاعر الصينى القديم ـ دوفو ـ بالشاعر دعبل الخزاعى . ويرى ان هناك ـ ١٥٠ مفردة عربية فقط تستخدمها قبيلة ـ خوى ـ المسلمة الصينية ، ويعود السبب الى صعوبة التفاعل بين اللغتين العربية والصينية .

الا ان هذه الحالات الايجابية من التثاقف ، لم تكسر المفهوم الأوروبى للمثاقفة ولم تغير من نمطية التفكير العربى تجاه اوروبا . يصف احد الباحثين العلاقة بين العرب واوروبا بانها « جدلية الجذب والتنافر والاستهواء الضد لنقيضه ورغبته فى الاستحواذ عليه والصراع معه واحيانا تدميره » .

ويقول فى وصف ندوة الحوار العربى الأوروبى فى هامبورج ـ ١٩٨٣ :

١ ـ المشاركون العرب : من موظفى الجامعة العربية الرسميين الذين وجدوا فى الندوة فرصة سانحة لسفرة أوروبية مدفوعة التكاليف، التى فهمت انها موفدة للدفاع عن سياسات حكوماتها الرسمية ، لا المشاركة فى حوار فكرى وثقافى .

٢ ـ الشاذلى القليبى : دفاع بنغمة اعتذارية واضحة عن صورة العربى ، مناشدا اوروبا أن تتخلى عن الصورة الشائهة التى كونتها للشرق باعتباره غامضا باطنيا .

٣ ـ كلمة وزير خارجية المانيا الغربية : تشعر ببعض القلق لما يتخللها من مشاعر الاستعلاء الخفية ومن نزعات السيطرة ومن هواجس البحث عن دور اوروبى متميز فى المنطقة العربية .

٤ — اليساندرو بوسانى (ايطالى) : ١ — الثقافة والحضارة العربية والاسلامية أصبحت جزءا لا يتجزأ من ثقافة الحضارة الغربية وتيمها — ٢ — الحضارة الأوروبية هى الحضارة النموذج اليوم .

وهكذا يبقى العقل الاستشراقى حالة مستمرة وليس حالة تاريخية عابرة . رغم تغير ظروف التجربة الاحتكاكية بين الشرق والغرب .

اولا : مازال العقل الاستشراقى استعلائيا .

ثانيا : مازال يرتبط بفكرة تتبيع الشرق وابقائه فى فلك أوروبا .

ثالثا . هناك حالات قليلة جدا تتميز بالموضوعية والتناقف الجدلى .

ومع هذا يصر الباحثون العرب على رفض دراسة « المثاقفة » كفرع من فروع « نظرية المقارنة » ويفضلون الدخول الى مقارنة النصوص الأدبية مباشرة معتمدين على رؤية النموذج فى اوروبا وامريكا دائما . بل يبرر بعضهم ذلك بمبررات مثالية كالقول برفض ارتباط الأدب بالايديولوجيا . والسؤال هو الا تؤثر الايديولوجيا على الكتابة وعلى مصائر النص . فاذا اخذنا تعريف غرامشى للايديولوجيا فهى « تصور العالم يتجلى ضمنيا فى الفن والقانون والنشاط الاقتصادى وفى جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية » . ولأن الايديولوجيا تصور العالم فانها تنزع من حيث هى تعبيرات عن طبقة اجتماعية الى الظهور والتجلى فى جميع مظاهر وانماط سلوك هذه الطبقة والتجسد فى فلسفة واخلاقية اعتقاديا ايمانية وحس مشترك وفولكلور » هو ما يشكل حقل الايديولوجيا . فكيف يكون اى نص بعيدا عن الايديولوجيا . وكيف يمكن ان نستقبل النصوص الاستشراقية على انها مجرد مجوعة من النصوص الأدبية والثقافية ؟ !

كيف يمكن أن نقول انه لا علاقة للأدب بالأرقام الاحصائية التالية:

« فى سنة ١٩١٤ كانت أوروبا ومستعمراتها تغطى مساحة ٨٥٪ من الكرة الأرضية . وكانت بريطانيا تملك ٢٣ر٨٥٪ من مساحة الكوكب الأرضى » .

كيف يمكن . أن نفهم أن أوروبا قسمت الكرة الأرضية سنة ١٨٨١ فى غرينتش بانجلترا — على أن ذلك حقيقة جغرافية فقط .

لقد بدأ القرن العشرون في نهاية القرن التاسع عشر . وفي بدايات القرن العشرين بـــدأت « النيورومانتيكية » وبدأت التحديثيـــة خطوتها الأولى بالطليعية والمستقبلية والعدمية مرتكزة على مفهوم التأســيس والانقطاع عن المـــاضي . ثم كانت رواية « عوليسن » لجيمس جويس كنموذج للتركيب التحديثي وكانت السريالية فنا مؤسطرا . لقـــد سمى نينين الفترة التي سبقت ذلك أي الفترة الانتقالية في نهاية التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، سماها « العشية » أو « التوطئة » ، وهي فعلا على مســـتوى الأدب كذلك فهي حالة انتقال واعداد : الناتوراليه ـــ الرمزية ـــ الانطباعية ـــ النيورومانتيكية ـــ الايماجية ـــ التعبيرية ـــ واقعية نهاية التاسع عشر ... الخ لكن القرن العشرين الذي هـــو زمن الثورات الاشتراكيـــة وثورات التحـــرر الوطني وعصر التحويل الديمقراطي للمجتمع حيث أصبح التاريخ تاريخ الجماهير ، هـــو قرن التحديثية في المجال الأدبي . لقد بدأت التحديثية منذ استبدل الكون الذي فقـــد « الاله » الى « الأنا » التي تحاول معرفة جوهر العالم . لقـــد اتجهت التحديثية الى الأسطورة . وهذا ما جعلها عاجزة عن الاستيعاب الموضـــوعي لجوهر القرن العشرين . فالوعي والأسلوب في التحديثية هما ناتورالياني وميثولوجياني في نفس الوقت : وقـــد التزمت التحديثية بالواقع (بما في ذلك واقع الحركات الســـياسية في القرن العشرين) واغتربت عنه في نفس الوقت . وتميزت التحديثية بالانطلاق من الشكل كمركز وكهدف . وهكذا خلقت اشكالية القرن العشرين التي يعبر عنها رومان زولان « يكون الانسان والفن أو يموتان » . وهناك رغبة تحديثية في انقاذ الانسان من عالم البراغماتية ولكن انطلاقا من مبـــدأ « الحرية المطلقة » . وهكذا ظهر الفن المصاب بالاغتراب الذي اتجه نحو التهريجية حسب صورة هاينريش بول في (نظرات مهرج) . ثم كانت الوجودية والبنيوية وغيرها .

فما هو موقف الشرق ؟ . لقد نقل الشرق هذه النماذج الأوروبية نقلا حرفيـــا عبر الترجمة ، بل عبر محاولة قسرية لزرعها في التربة الشرقية فجاءت الأشجار صفراء ، لا هي بالشرقية ولا بالغربية . لقد استقبلت الوجودية كبديل للماركسية واستقبلت البنيوية كبديل للمنهج الجدلي ، ولم نحـــاول حتى اعادة انتـــاج النموذج الأوروبي رغم أنه « لا يمكن لأي دولة اعادة انتاج النموذج الأورو ـــ أمريكي دون تبعية كلية أو جزئيـــة » كما يقول الجزائري دحماني محمـــد . وأمامنا نموذج اليابان بعـــد الحرب العالمية الثانية . اليابان الضائع بين خرافة عبادة

الامبراطور وبين التحديث وتقليد النموذج الأمريكى . وأمامنـا نموذج الصين بعد الثورة الثقافية حيث بدأ النموذج الأمريكى هو المسـيطر فى الثقافة . ونلاحظ أن المثقفين العرب يساوون باستمرار بين مرجعية ماركسية ومرجعية أوروبيـة كولونيالية . نلاحظ رسم الرغبة قبـل التعامل مع الواقع ومازال الغرب يصف نفسـه بأنه يعمل على تحضير « المتوحش » واستبدل هـذا المصطلح بالتخلف . ومازال الانبهـار بالنموذج الاستهلاكى الأورو ــ أمريكى التحديثى وأمامنا عشرات الأمثلة منها :

١ ــ تقوم مراكز الثقـافة الأورو ــ أمريكية فى باريس ولنـدن ونيويورك ومدريد باختيار ممثلى ثقافتنا وغالبا ما يتم هذا الاختيار بالغاء الجناح الثورى فى الثقافة العربيـة . ويشـجع الغرب كل من يقلده . لا كانفتاح انسانى ، بل من منظور تبعى .

٢ ــ تشجع المركزية الأورو ــ امريكة ، تيار الشكل ، أو الاتجاه التكنولوجى انطلاقا من نفى التاريخ وقتل النكهة المحلية .

٣ ــ ولدت فى الشرق خرافة التجاوز وحرق المراحل دفعة واحدة من أجل اللحاق بالغرب .

٤ ــ يقوم الغرب بتنمية المشاعر الفولكلورية الشرقية وذلك باعادة تصنيعها وتصديرها ، حيث يصبح الموروث « موضة » أصولية حداثوية.

٥ ــ صدر الغرب لنا فكرة « الحرية المطلقة » ففاجأ بكتاب عرب يريدون تدمير البنية السائدة التجريدية ويهربون من ذكر مثال واحد من واقعهم .

٦ ــ تقوم أوروبا وأمريكا بتحويل نماذجها الثقافية (المدرسة ــ التعليم ــ البرامج) الى الشرق . ولكن مع تحديد حدود الفائدة المتوقعة بحيث لا يتطـور الوعى الوطنى الى درجـة تصبح فيها الأيديولوجيـا الأورو ــ أمريكية فى خطر . وبحيث تستفيد الطبقة المتنفذة وحـدها . وتقوم بتقديم نموذج ثقافى يخـدم النمط الاستهلاكى . أى تثبيت التخلف الذى يعرفه ــ دحمانى محمد أنه « سياق من التغريب الذاتى الذى يتبنى نظرة الغير » .

٧ — التيار الدينى السلفى الذى كان فى أوائل السبعينات يرفض تصــديق حقيقة الوصول الى القمر ويصفها بالخرافة والالحاد ، يبحث هذه الأيام عن نصوص دينية تؤكد صحة وجود امكانات الوصــول الى القمر وباقى الحقائق العلمية .

٨ — المثقفون العرب المؤهلون بالأدوات والمنــاهج الأورو — أمريكية منبهرون وعاجزون وتابعون . والمثقفون العرب المتعصبون ضد الغرب عاجزون عن مواجهةالغرب مواجهة انفتاحية ندية. لأنهم يفتقدون للادوات والمناهج .

٩ — رئيس دولة عربى يتلذذ بتبعيته ويبكى على مصير اللغــة الفرنسية التى بدأت تتقهقر أمام الانجليزية كما قال .

فى كتاب « أصوات متعــددة ... وعالم واحد » الذى أصــدرته اليونسكو نجد أن تعريف الثقافة هو « مجموع انجازات الابداع الانسانى، بل كل ما أضافه الانسان الى الطبيعة » . وينتقد هــذا الكتاب النمط الثقافى الاستهلاكى بقوله :

« الكثير من التسلية الثقافية مبتذل ونمطى لدرجة تجعله يحد من الخيال بدلا من أن يثيره » . ويقول الكتاب :

« هناك خطر آخر هو السيطرة الثقافية التى تتخذ شكل الاعتماد على نماذج مستوردة تعكس قيما وأساليب حياة غريبة وتتعرض الذاتية الثقافية للخطر من جراء التأثير الطاغى للأمم القوية على بعض الثقافات القومية واستيعابها رغم أن الأمم صاحبة هذه الثقافات الأخيرة هى ورثة ثقافات أقدم عهدا وأكثر ثراء . وحيث أن التنوع والتباين همــا من أهم خصائص الثقافة وأقيمها فان العالم بأسره هو الخاسر من جراء هذا » .
وحول مشكلة اللغات فى العالم يقول الكتاب :

« ان عدد اللغات التى تستخدم فى الاتصال الشفوى كبير يصــل الى ٣٥٠٠٠ لغة . ونجد أن عدد اللغات المكتوبة — ٥٠٠ لغــة فقط . وهناك — ١٢٥٠ لغــة تستخدم فى الحديث فى القارة الأفريقيــة وفى أوروبا — ٢٨ لغة رئيسية . وعلى الرغم من أن المنطقة العربية تستخدم من حيث المبدأ لغة واحدة ، فان اللهجات العامية تختلف اختلافا شديدا عن العربية الفصحى مع وجود لغة بربرية فى المغرب العربى . وفى أمريكا

اللاتينية لغتان رئيستان : الأسبانية والبربرية . ولكن توجد مئات من لغات ولهجات الهنود . ويوجد فى الاتحاد السوفياتى — ٨٩ لغـــة . وتعترف الهند ب — ١٥ لغة للاستخدام الرسمى والتعليمى فقط ، بينما يوجد بها أكثر من — ١٦٥٠ لغـــة ولهجة » . ويصف كتاب اليونسكو الاشكالية اللغوية على النحو التالى :

« لقد أمن الاستعمار لعدد قليل من اللغات الأوروبية فرص الانتشار عبر الكرة الأرضية . ومازالت اتجاهات تذويب وابتلاع الثقافات الصغيرة مستمرة حتى اليوم . وتعدد اللغات يمثل عوائق واضحة للاتصال وقد يعرقل التطور العلمى والتكنولوجى كما أن استخدام عدد محـــدود من اللغات على النطاق العالمى يؤدى الى التحيز ضد اللغات الأخرى والتى تميز لغات معينة على حساب لغات أخرى . ان ٦٠٪ من الاتصـــال العلمى يتم باللغـــة الانجليزية . وحتى فى الدول الناطقة بالفرنســـية يستخدم ٧٠٪ من الباحثين المراجع الانجليزية فى أبحاثهم » .

ويؤيد الكتاب — فى بحثه عن حلول — المبدأ الأساسى أى « النظر الى جميع اللغات على أنها متساوية فى المنزلة وأنها أدوات اتصال » . ويضرب الكتاب مثلا وهو أنه « تم بالنسبة للغة العربية تطوير نظام يطلق عليه ASV - CODAR لتوحيد الرموز واختزال عدد أشكال الحروف بما يسمح باستخدام الحروف العربية فى الآلات الكاتبة وآلات الطباعة ومعالجة المعلومات والاتصالات السلكية واللاسلكية .

ويتطرق الكتاب الى الوضعية الثقافية فى العالم فمثلا فى مجـــال السينما « يصل مجموع انتاج العالم اليوم من الافلام الروائية — ٣٠٠٠ فيلم فى السنة . وفى عام ١٩٧٧ تصدرت الهند انتـــاج العالم — ٥٥٧ فيلما — تليها اليابان — ٣٣٧ فيلما ، ثم فرنسا — ٢٢٢ فيلما ثم ايطاليا — ٦٥ فيلما . وقد ازداد عدد دور السينما وقاعات العرض فى الاتحـــاد السوفياتى — ٥٠٪ بصـــفة منتظمة خلال السنوات العشر المـــاضية وزاد عـــدد المشاهدين بنسبة — ٣٠٪ » ولاحظ الكتاب أن موســـيقى البوب — POP أعادت الاعتبار للاسطوانة والكاسيت حيث يبـــاع بليونى اسطوانة أو شريط فى كل عـــام تستوعب أوروبا وأمريـــكا — ٨٥٪ منها .

ويصل الكتاب الى جوهر اشكالية « الثقافة الحداثوية » : « أن يقترب الناس بدرجة أكبر فى مجتمعهم الذى يعيشون فيه نتيجة لتوغل

وسائل الاعلام في حياتهم : فاما أن يتقوقعوا أو يستجيبوا في انفعال ونهور ... غافلين عن الأسباب الحقيقية لمشكلات المجتمع ومصادر غضبهم واحباطهم » . ويواصل الكتاب وصفه للاشكالية بالقول « إن بلدانا كثيرة في العالم المتقدم لديها حساسية تجاه الخطر المحتمل للتأثير الخارجي وليس هذا القلق مقتصرا على الدول النامية » . وتكون النتيجة فرض نمط واحد (غزو ثقافي) : « فالأذواق الاجتماعية والثقافية للبلدان الأجنبية تنتشر على نطاق واسع وتغدو مألوفة وتحظى باعجاب الكثيرين ويقلدها الناس وقد تتخذ كمعايير للسلوك البشري في البلدان التي تتعرض لها » . اما الغزو الحضاري فهو « فرض رأي عالمي واحد على رأي آخر وينطوي على تفوق الغازي والشعور بالنقص من جانب ضحايا الغزو . وتفرض على هؤلاء قيم معينة من جانب الغازي الذي يمتلكهم ويشعر بالخوف من فقدهم » . ويتم الرد على ذلك — كما يقول الكتاب — بتشجيع الثقافة الوطنية في طقس من الحرية . فالاتصال المتدفق من طرف واحد يسفر في كثير من الأحيان عن تلقين سياسي ونزعة استهلاكية وأنماط مفروضة من السلوك الاجتماعي » .

إن خطر « الحداثوية التكنولوجية » ، لا يقابله الا خطر دعوات التقوقع والعودة الى السلف والدعوات الشوفينية التي تطلق تحت ستار حماية الذاتية الثقافية . فعلى الرغم من أن الحداثة ساهمت في تقريب وجهات النظر في العالم ، الا أن الحداثة الشكلية الاستهلاكية تقتل التنوع والغنى الثقافي ففي العالم « يوجد ضيقو افق معاصرون يقترحون باسم الحداثة — كما يقول البلغاري ايفريم كارانفيلوف » — « الا تحمل شوارعنا أسماء شخصياتنا التاريخية وأن تستبدل بأرقام . فيكون ذلك أنسب وأكثر معاصرة . وحتى في بعض قرانا كقرية فيتوشا الجميلة تحمل الشوارع أرقاما فعلا . ان الرقم غير مرتبط بشيء لأنه تجريد » . وفي الولايات المتحدة الأمريكية يقول الباحث الأمريكي ريتشارد رايت — توجد « مافيا لتكوين الآراء . تشرف على نسبة ٩٥٪ من الاعلام . ان الدقيقة الواحدة من الاعلان في التلفزيون الأمريكي تساوي ٧٥٠ ألف دولار . وكمية الاعلانات التي يتم عرضها على صفحات المطبوعات أو في أي برنامج ، تتبع تماما البنوك والشركات فاذا ما وافقت المواقف الايديولوجية والسياسية للصحيفة هوى الرأسماليين فان في استطاعتهم أن يجعلوها تزدهر واذا لم توافق هواهم فان باستطاعتهم خنقها » .

وهكذا تبقى المثاقفة من وجهة نظر « عالمية التجديث » تبقى مثاقفة تحمل في داخلها مخاطر التغريب وفرض النمط الواحد والرأي الواحد .

ويبقى النص الأدبي والنقد الأدبي والمقارنة وغيرها بعيدة عن أي شرط مثالي لانفتاح مثالي خيالي ، لان البنى الايديولوجية المسيطرة هي التي تفرض وجهة نظرها النقدية الواحدة بقوتها الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية . وليس النص الأدبي بعيداً عن هذا التغريب ، مثلما أن سيطرة لغة ما تؤثر الى حد كبير على انتشار أدبها وجعله هو النموذج. فالفرانكوفونية على سبيل المثال ليست حالة تاريخية فقط وليست حالة لغوية فقط وليست حالة ادبية فقط ، هي كل ذلك ، اضافة لكونها احتلالية ومستمرة ، رغم ما قدمته . ولم تكن القابلية لدى الطرف الآخر قابلية حرة ، بل هي نتاج عملية اخضاع . يقول محمد عابد الجابري « الحقيقة التاريخية في المغرب « الحديث » هي محصلة الصراع بين ثلاثة أطراف : المخزن ـ الرعية ـ الأجنبي ، و « الآخر » بالنسبة لكل طرف من هذه الأطراف الثلاثة هما الطرفان الآخران » . ومما يؤكد حالة الاستمرارية للفرانكوفونية هو أنه خلال ربع القرن الأخير استطاعت اللغة العربية « أن تفرض حضورها في العالم كله . فكيف عجزت عن فرض هذا الحضور على بضعة عشر مثقفاً من المغرب أو الجزائر أو تونس ظلوا يصرون على التخاطب بالفرنسية » كما يتساءل المحرر الثقافي لاحدى المجلات العربية الصادرة في باريس .

أو كما يتساءل محرر آخر عن وضعية موقف الآخر (الفرنسي) فيقول :

« يكفي الاطلاع على بريد القراء في مجلات كبيرة مثل نوفيل أوبسر فاتور خاصة ، حتى نتحسس ونتلمس مدى الحقد المتزايد ضد كل ما هو عربي واسلامي ، حقد يجرد العرب من كل قيمة ثقافية وانسانية » .

لقد توصلنا الى ان الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية يمثل حالتين: حالة الاندماج وحالة التضاد . ومازال التلذذ باللغة الفرنسية قائماً لدى بعض الكتاب تحت حجج كثيرة : التاريخي منها مقبول والمستمر منها تبريري براغماتي في الغالب .

وليست الكتابة بالفرنسية أو الانجليزية هي المشكلة ، لكن المشكلة هي التلذذ بالتبعية . واستفادة الأدب المغربي (الجزائر ، تونس ، المغرب) من التقاليد الفنية للأدب الفرنسي أمر طبيعي ، كذلك

الاستفادة من التقاليد الديمقراطية الفرنسية أمر مشروع ، لكن الاصرار على تبرير التلذذ بالتبعية والشكوى منها ى ذات الوقت هو المرفوض .

ومن جهة أخرى يمكننا أن نتبنى التقسيم التالى للأدب المغربى المكتوب بالفرنسية :

١ — المرحلة الأولى يمكن اعتبارها اثنوغرافية مثل : سبحة العنبر — ١٩٤٩ للمغربى أحمد الصفريوى .. وابن الفقير — ١٩٥٠ لمولود فرعون . والدار الكبيرة لمحمد ديب وهذه الأعمال تجسد الواقع التقليدى .

٢ — مرحلة الحديث عن بطولات المحاربين : الشقاء فى خطر — ١٩٥٦ لمالك حداد وصبحية شعبى لجان سيناك . والجزائر عاصمتها الجزائر — ١٩٦٣ لأناعزيكى وفى الزواية : الافيون والعصا ١٩٦٥ وسبات العادل لمولود معمرى ومن يتذكر البحر — ١٩٦٢ لمحمد ديب .

٣ — تيار يرتبط بتحليل الصراعات الداخلية التى يثيرها البحث عن هوية ومن اجل تخطى التفرقة الناتجة عن الاحتكاك بأوروبا الاستعمارية : نجمة — ١٩٥٦ للكاتب ياسين — الماضى البسيط — ١٩٥٤ لادريس شرايبى — تمثال الملح — ١٩٦٦ لالبير ميمى .

٤ — تيار التردد والتساؤل عن مستقبل الجزائر المترددة بين الاغراء المسموم للغرب وبين مأثورات الشرق العربى المسلم : الله فى مملكة البرابرة — ١٩٧٠ لمحمد ديب ورقصة الملك — ١٩٧٢ لمحمد ديب ايضا .

هذا هو الوضع التاريخى ، فماذا تقول الثمانينات ؟ !

انعقدت القمة الفرانكوفونية فى باريس — شباط ، ١٩٨٦ ، لدراسة وضع اللغة الفرنسية فى العالم ، وشاركت فيها دول عربية . ولغة الأرقام تقول : وصلت اللغة الفرنسية الى حوالى — ٣٨٠ مليون نسمة اى ما يعادل ٠٫٨٪ من سكان الكرة الأرضية . وفى سنة ١٩٨٠ وعلى صفحات — ٩٠٠ مجلة فى العالم ، ظهرت ١٢٪ من مقالاتها بالفرنسية وفى سنة ١٩٨٤ هبطت النسبة الى ٧٪ . وتقول الأرقام أيضا ان مكانة الفرنسية هى الثالثة بعد الولايات المتحدة واليابان وأن — ٣٩ دولة تنطق بالفرنسية (كليا أو جزئيا) وانه يوجد فى العالم —

٣٥٠٠ تعاونية مع — ١٦٠ مؤسسة ومركز ثقافى و ٤٥٢ محطة لتعليم الفرنسية . وتشير مجلة — لوبوان الفرنسية الى الجزائرين المرتابين من الاستعمار الجديد الذين « رفضوا الاشتراك فى وكالة التعاون الثقافى والتقنى لانهم لا يعتبرون الفرانكوفونية ملكا لأحد ولا عاصمة لها رغم أن مقر الوكالة فى باريس ولغتها لا تمثل الا أداة تواصل فقط » .

ومن جهة أخرى يقال ان جبران خليل جبران هو الأكثر توزيعا حتى فى ترجمته الفرنسية قياسا على الكتاب العرب بالفرنسية . فجبران هو « أول كاتب عربى يقدم فى هذا القرن على الكتابة الأدبية بلغة أجنبية — الانجليزية . وكتاب « النبى » يحتل المرتبة الثالثة فى المبيعات فى الولايات المتحدة منذ عشرات السنين وقد بيعت منه حتى الآن أكثر من مليون ونصف المليون نسخة فى أمريكا وحدها . ولكن نفس الكتاب هو الأكثر مبيعا فى فرنسا بين الكتب العربية المترجمة للفرنسية أو التى وضعها كتاب عرب فرانكوفونيون بالفرنسية مباشرة حيث شارفت مبيعات هذا الكتاب على نصف مليون نسخة » . وفى عام ١٩٨٥ صدرت — ٢٠٤ روايات فى فرنسا من بينها عشر روايات لكتاب عرب . ويتصدر الجزائرى محمد ديب قائمة هؤلاء الأدباء بمبيعاته القوية فى فرنسا وخارجها . ويلاحظ أيضا نهاية أدب الحرب وبداية « أدب المهاجرين » . كما يلاحظ أن الروايات العربية المترجمة الى الفرنسية تعرف نجاحا أقل على مستوى الانتشار من الروايات المكتوبة بالفرنسية لأدباء عرب . ويقول صاحب احدى المكتبات الكبرى فى الحى اللاتينى :

« كل كتاب مطبوع يباع فى نهاية الأمر فى هذا الشهر أو فى السنة القادمة ، وهناك فى فرنسا مؤسسة طباعية تقوم بشراء الكتب التى لا تباع بالكيلو ثم لا تلبث أن تعرضها للبيع بأسعار رخيصة جدا فى عدد من المكتبات » .

وفى دراسة احصائية لبرنامج المؤتمر الحادى عشر للرابطة الدولية الذى انعقد فى باريس — اغسطس ، ١٩٨٥ ، نقرأ الاحصاءات التالية:

١ — عدد المحاضرين حسب اللغات المستعملة :

الفرنسية — ٢٨٦ — الانجليزية — ٢٤٠ ، الاسبانية — ٥

٢ — نسبة عدد رؤساء الجلسات : العالم الصناعى — ٨٠٪، العالم الثالث — ٢٠٪ .

٣ — الترتيب العددى لمشاركة الدول (المراتب الأربعة الاولى) .

اليوم الأول : فرنسا — أمريكا — كندا — المانيا الديمقراطية .
اليوم الثانى : فرنسا — أمريكا — هنغاريا — تشيكوسلوفاكيا .
اليوم الثالث : فرنسا — أمريكا — يوغسلافيا — هنغاريا .
اليوم الرابع : أمريكا — فرنسا — « اسرائيل » وكندا — دول اخـــرى .

٤ — الترتيب العددى لرؤساء الجلسات :

١ — فرنسا — أمريكا — هنغاريا والمــانيا الاتحادية — دول أخرى .

٢ — فرنسا — أمريكا — النمسا — دول أخرى .

٣ — فرنسا — أمريكا — بريطانيا — المــانيا الديمقراطية والمــانيا الاتحادية وايطاليا وبولونيا .

٤ — فرنسا — أمريكا — كندا — يوغوسلافيا وبولونيا .

٥ — فرنسا — أمريكا — بلجيكا ويوغوسلافيا — دول اخرى .

٥ — شاركت البلدان العربيـــة التالية : مصر — الجزائر — فلسطين — لبنان — العراق — سوريا .

❋ ❋ ❋

فى سنة ١٧٨٥ ظهر كتاب فى علم الجمال هــو كتاب « الفنون الجميلة وقد ردت الى أصل واحد » للراهب باتو ، فالمحاكاة هى محاكاة الطبيعة الجميلة . وفى سنة ١٧٨٥ ظهر عنوان آخر كصدى للاول : محاولة لضم الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم الاكتفاء الذاتى لكارل موريتز يرمى فيه من جديد الى ضم الفنون الجميلة حول مفهوم الجمال كاكتفاء ذاتى « ان الجمال الحق كل مكتف بذاته » . والأدب على حد قول — نوفاليس « تعبير من أجل التعبير » .

لقد نشأ الأدب المقارن بين أثرين : ١ — الأثر الايـــديولوجى : عالمية القرن الثامن عشر التى تبلورت مع فكر فلسفة التنوير ٢ — الأثر العالمى : المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر حيث كانت مناهج العلوم هى النموذج بالنسبة للادب .

وقد دعا جان جاك امبير الى « أدب مقارن لجميع القصائد » : حيث ستخرج فلسفة الآداب والفنون عن الفلسفة والتاريخ لتكون وظيفتها دراسة طبيعة الجمال » . ولهذا ظل الأدب المقارن يتأرجح بين محاولة تقليد دقة العلوم وبين الأيديولوجيا وتحولاتها المتنوعة والمتصارعة وبين اعتبار الأدب الأوروبى هو النموذج وهو الذى يجمع « سلسلة الروائع » وحده . الصراع كان آنذاك بين مركزية فرنسية ومركزية أوروبية عامة . ولم تكن « أدب » قد اتضحت ، « ان كلمة أدب بمعناها الحالى كلمة حديثة العهد ولا تتجاوز بداياتها التحديدية القرن التاسع عشر » كما يقول تس — تودوروف ويتساءل : « من يجرؤ بعد على التمييز النهائى بين ما هو أدب وما ليس كذلك ، أمام تنوع الكتابات التى نميل الى أن ننسبها اليه وفق منظورات شديدة التباين ؟ !! » .

لقد قال الهنغارى — توكى — أن « حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب جميعها وان على المثقف المعاصر أن يعى هذه الحقيقة كما ينبغى الا يقلص الأدب أو مفهومه فى الاعمال التى نسمى الروائع » .

كما يرى — اتيامبل ان الفكرة الجوهرية للادب المقارن هى « اكتشاف الثوابت التى تجمع بين آداب العالم اجمع والفرق بينها وبين المتغيرات التى تخص كل أدب من الآداب » . بينما نرى رؤية جرامشى للثقافة تربط قضية التاثر بوجود ثقافة مهيمنة — اى اقوى — لطبقة أو مجموعة أو بلد ، تؤثر فى ثقافة أضعف منها » ويرد جرامشى سبب هذه الهيمنة الى ظروف البنية التحتية . فى حين يرى — ميشيل فوكو مسألة تحليل « القول » أو «الخطاب» حيث يرى أن وراء القول المكتوب المقروء — بنية ايديولوجية تحكم النص ، بحيث تتيح لنا معرفة هذه البنية الباطنية وتحليلها معرفة حقيقة النص الظاهر .

أما دراسات مدرسة « اسكس » فى انجلترا لما تسميه — ثقافة التقاطع Cross culture التى أخذت « القول الاستعمارى » عن الآخر من ناحية .. وآداب العالم الثالث من الناحية الأخرى بوصفه موضوعا من موضوعات الدراسة . فى حين نجد « الايديولوجية البنائية » تسود أوروبا وأمريكا حيث اكتشفوا أن للنص الادبى بنية ايديولوجية لا يمكن فصلها عن المجتمع والمؤلف . ويورى لوتمان السوفياتى يرى أن مادة النص الادبى — اى اللغة — ليست مادة بلا حياة ، اى ان لهذه المادة تاريخا ودلالات . فالادب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا . فى حين

ترى السيميوطيقا — كريستيفا ولوتمان — ان النص علامة أو دلالة لما حوله من أشياء اخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية .

ان « الاحساس بالعالم » أصبح حقيقة واقعية منذ مطلع القرن العشرين . لكن هذا الادراك ظل يدور حول ذاته ، حتى بدات مرحلة « رؤية العالم » ، حينئذ تدفق سيل الاجتهاد ، رينيه ويلك يقترح مذهب المنظور الذى « يقر بوجود شعر واحد ، أدب واحد ، قابل للمقارنة فى كل العصور . متقدم ، متغير ، ملىء بالامكانات . فليس الأدب نسقا مطردا من اعمال فريدة لا يوجد بينها شىء مشترك ولا سلسلة من اعمال تحيطها دورتا الزمان الكلاسيكية والرومانسية ، كما ان عالمنا ليس هذا « العالم المغلق » على التماثل وعدم التعدد حسب ما وضعت مثاله الكلاسيكية الاولى . فالاطلاقية والنسبية زائفتان » كما يقول .

ويطرح — تودوروف « مفهوم الخطاب » المتعدد كمنظومة اجناس. واجناس الخطاب تعتمد على المادة اللغوية وعلى الايديولوجيا السائدة فى المجتمع .

فى حين نجد أن — لوسيان غولدمان يطرح مفهوم « رؤية العالم » على النحو التالى :

١ — ان رؤية العالم هو نظام التفكير الذى يفرض نفسه فى ظروف معينة على مجموعة من الناس الموجودين فى ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة اى على بعض الطبقات الاجتماعية . فالادب والفلسفة هما فى مستويات مختلفة « تعبيران عن رؤية العالم وان الرؤى للعالم ليست وقائع فردية ولكن وقائع اجتماعية . فمفهوم الرؤية للعالم يحيل الى حقيقة اجتماعية وتاريخية ترتبط بظاهرة الوعى الجمعى » ويرى غولدمان ان الرؤية للعالم «هى وجهة نظر متماسكة وموحدة حول مجموع الوقائع. انه نادرا ما يكون فكر الأفراد متماسكا وموحدا » .

٢ — الفنان يحدد عمله برؤيته للعالم . وسيكون فنه اريستقراطيا برجوازيا أوبروليتاريا بمقدار ماتكون هذه الرؤية اريستقراطية برجوازية أو بروليتارية . وذلك يقصى كل نية مقصودة للتعليم او الدعاوة . يقول لوكاتش « لا يمكن ان تطرح المشاكل على الأشياء بل على العلاقات فيما بينها فقط » .

٣ ـ يميز ـ غولدمان ـ بين مجموعات مثل : العائلة ، المجموعات المهنية ، الثقافية ... الخ ، فهى سلوكات جماعة موجهة نحو بلورة بعض المواقف داخل بنية اجتماعية معينة . ويسمى غولدمان الوعى الجماعى الذى يطابقها وعيا ايديولوجيا ـ اما المجموعات الاجتماعية المتميزة حيث يكون الوعى والشعور والتصرف موجها نحو اعادة تنظيم كلى وشامل لكل العلاقات الانسانية والعلاقات بين الانسان والطبيعة أو موجها نحو المحافظة الشاملة على البنية الاجتماعية القائمة . وهذه الرؤية الكلية للعلاقات الانسانية وعلاقات الناس مع الكون ـ يجعلنا نميزها عن نمط الوعى الجمعى (الايديولوجى) ويجعلنا نسميها « الرؤية للعالم » .

٤ ـ يربط غولدمان بين الرؤية للعالم وبين البنيات المقولية (بنيات غير واعية) باعتبارها البنية الذهنية التى ينطلق منها ذلك السلوك وذاك الفكر . لأن البنيات المقولية التى تتحكم ليست واعية ولا غير واعية ومعنى هذا ان الرؤية للعالم جزء اساسى من الممارسة الانسانية . لأن من خصائص التصرفات الانسانية : الطابع الدينامى والميل نحو تعديل وتحويل البنية التى ينتمى اليها وتطويرها .

٥ ـ يقول غولدمان : « كل رؤية للعالم لها طابع وظيفى بالنسبة لبعض المجموعات الاجتماعية المتميزة والتى تقدم ذاتها كوسيلة لمساعدة هذه الجماعات على الحياة والسيطرة على المشاكل التى تطرحها عليهم علاقاتهم بالجماعة الاجتماعيه الاخرى وعلاقتهم بالطبيعه .

٦ ـ يقدم ـ نمذجة أولية لرؤى العالم :
رؤية فردية (عقلانية أو تجريبية) ـ رؤية مأساويه ـ رؤيه جدلية .

* * *

وهكذا نصل الى خلاصة تقول :

أولا : مازال مفهوم « المثاقفة » مفهوما لصالح طرف واحد هو المركزية الأورو ـ امريكية ـ وهى تعنى وجود طرف اعلى ينفتح على طرف ادنى ويرفعه ثقافيا وحضاريا .

ومازال الطرف الآخر يعتبر النموذج الأوروبى هو الأعلى وهو ينتقده فى نفس الوقت .

ثانيا : ظهرت فى الآونة الأخيرة أصوات أوروبية تطالب — نظريا — بالانفتاح على الثقافات الأخرى الموحدة من وجهة نظرها (الشرقية — السلافية — الافريقية — الصينية) • ولكن التطبيق ظل منعدما •

ثالثا : هناك نمو واضح لعالمية القرن العشرين بسبب وسائل الاتصال الحديثة ، لكن هذه ((العالمية الحداثية)) أعطت امتيازات جديدة لسيطرة ما يسمى باللغات الحية ومركزة الفوائد الحداثوية فى آداب هذه اللغات مع استمرار اعتبار الآداب واللغات الأخرى .. هامشية •

رابعا . جرت محاولة توحيدية للاحساس بالعالم ورؤية العالم من خلال النظر الى ((البنية)) على أنها ((عالمية)) من خلال التركيز على الشكل ، كذلك جرت محاولة اخرى من خلال جمع فروع الأدب ضمن نظرية عالمية لأدب العالم •

خامسا : ظلت ممارسة ((التلذذ بالتبعيــة)) للنموذج الأوروبى تاخذ اشكالا متعددة ومتنوعة ومتناقضة • فأصبح ((الانفتاح)) غزوا والغزو انفتاحا •

مراجــع

١ — اليونسكو : أصوات متعددة وعالم واحد : الاتصال والمجتمع : اليوم وغدا — منشورات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع — الجزائر ، ١٩٨١ •

٢ — انور عبد الملك : تغيير العالم — منشورات عالم المعرفة — الكويت ، ١٩٨٥ •

٣ — لوسيان غولدمان : المــادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة — ترجمة نادر ذكرى دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨١ •

٤ — رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الادب — ترجمة محى الدين صبحى مراجعة : حسام الخطيب • منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ •

٥ — ادوارد سعيد : الاستشراق : المعرفة ، السلطة ، الانشاء ، ترجمة كمال أبو ديب • منشورات مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨١ •

٦ — محمد عابد الجابرى : تطــور الانتلجنسيا المغربية : الاصــالة والتحديث فى المغرب — بحث فى كتاب ((الانتلجنســيا)) فى المغرب العــربى لمجموعة من الباحثين — باشراف عبد القادر جغلول ، دار الحداثة ، بيروت •

٧ — دحمانى محمد : تغريب العالم الثالث : الخرافات والحقائق — ترجمة دمرى احمد — منشورات ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٥ .

٨ — عمار بلحسن : الادب والايديولوجيا — المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ١٩٨٤ .

٩ — عبد الكريم طبيش : المؤتمر الحادى عشر للرابطة الدولية للادب المقارن — دراسة احصائية — بحث قدم لجامعة قسنطينة — باشراف : عز الدين المناصرة .

١٠ — امينة رشيد : وضع الادب المقارن فى الدراسات المعاصرة — مجلة فصول — م — ٣ — ع — ٣ ابريل ، مايو ، يونية ، ١٩٨٣ ، القاهرة .

١١ — الطائع الحداوى : مفهوم رؤية العالم عند لوسيان غولدمان — مجلة « دراسات عربية » — عدد — ١٢ ، ١٩٨٥ ، بيروت .

١٢ — شريل داغر : جبران يهزم الكتاب العرب بالفرنسية — مجلة (كل العرب)— باريس — أكتوبر ، ١٩٨٥ .

١٣ — تس . تودوروف : مفهوم الادب — ترجمة عبد السلام بن عبد العالى — دراسات عربية ، عدد — ٣ ، ١٩٨٥ .

١٤ — (المحرر الثقافى) : مجلة اليوم السابع — ١٩٨٦/٤/٢١ ، باريس .

١٥ — ايفريم كارانفيلوف : الجذور والعجلات وضيق الافق المعاصر — ترجمة ميخائيل عيد مجلة « الهدف » الفلسطينية — ١٩٨٤/١٠/٢٢

١٦ — عبد القادر ياسين حسين : المافيا تصنع الاراء — مجلة « فلسطين الثورة » — ١٩٨٦/٣/٢٢ .

١٧ — ليونيد اندرييف : ادب اوروبا الغربية — القرن العشرون — ترجمة مجلة « الحرية » الفلسطينية ١٩٨٥/٨/١٨ .

١٨ — صبرى حافظ : ندوة الحوار العربى الاوروبى — مجلة « فصول » — م — ٣ — ع — ٣ ، ١٩٨٣ .

١٩ — هادى العلوى : الحضارة الصينية وتفاعلها مع الحضارة العربية — تلخيص — فايز العراقى ، مجلة « الحرية » — ١٩٨٥/١٢/١ .

٢٠ — خوان فرى : ماتدين به الثقافة لعرب اسبانيا — عرض عيسى مخلوف — اليوم السابع — ١٩٨٦/٤/٧ .

٢١ — صحيفة « النصر » : أدب المغرب العـربى المكتوب بالفرنسـية — (قسنطينة ، الجزائر) ١٩٨٦/١/٨ .

٢٢ — نزيهة زاوى درار : الفرنسيون قلقون على لغتهم — صحيفة « أضواء » الجزائرية ١٩٨٦/٢/١٥ .

٢٣ — عز الدين المناصرة : فى نظرية المثاقفـة : الفرانكوفونية — التنجلز — النامرك — مجلة « الحرية » ١٩٨٦/١/٢٦ : حددنا فى هذه الدراسة مفهوم « المثاقفة » واشكالها من الناحية النظرية كعلاقة طوعية أو اجبارية بين طرفين أو عدة أطراف .

فى العــدد القادم

ملف عن الحركة الأدبية فى

ســوهاج

نحــو ..

علــم للعـــروض المقــــارن

د. سـيد البحـراوى *

اطـار عـام

علم العروض هو العلم الذى يهتم بدراسة الظاهرة الايقاعية فى شعر لغة محددة ، أو أمة معينة • ولا يعنى هذا تطابق مفاهيم أعاريض اللغات المختلفة ، أو علوم العروض فى اللغات المختلفة ، بسبب اختلاف عنـاصر الظاهرة الايقاعية التى يدرسها كل علم ، الاتفاق أو التطابق قائم بشأن الاختصاص ، وبشأن ماهية الظاهرة الايقاعية ذاتها كتكرار منتظم لظاهرة صوتية محددة فى انساق محددة • ومع ذلك فانه يصعب القول بان علما مقارنا للعروض قد وجد حتى الآن ، بدليل النداء الذى اطلقه ايتيامبل فى كتابه « المقارنة ليست عقلنة » للاهتمام بدراسة الوزنيات Métrique والعروض المقارن (١) • غير أن هذا لا يعنى غياب الدراسات التى تدخل فى اختصاص هذا العلم المقارن من أوسع الأبواب ، منها ما يشير اليه ايتيامبل نفسه ، ومنها بعض الدراسات المنشورة طبعات حديثة نسبيا (فى النصف الثانى من القرن العشرين)(٢) ، ومنها بعض العناوين التى وجدناها من تاريخ مبكر مثل دراستى سكوبا Scoppa عن العروض الفرنسى والايطالى والاعاريض العالمية (١٨١٤ ـ ١٨١٦)(٣) ، ودراسة ودموس بروخت عن العروض الفرنسى والانجليزى (١٩٠٥)(٤) •

ان معظم هذه الدراسات ـ كما هو واضح ـ قد اهتمت بدراسة عنصر ايقاعى أو ظاهرة ايقاعية عامة ، دراسة تطبيقية مقارنة بين أدبين أو لغتين ، ولم نعثر ـ فيما نعرف ـ على دراسة تسعى لأن تضـع اطارا نظريا ومنهجيا عاما لعلم العروض المقارن ، سوى مقالة سريعة لجريج لا درير بعنوان « المنهج المقارن فى دراسة العروض » (١٩٥٨)(٥) والتى تقدم فيها بعض الملاحظات العامة المفيدة ولكن السريعة فى ذات الوقت بشأن مفهوم المقارنة ، وخصوصية بعض الاعاريض العالمية •

أما فى اللغة العربية فلم نر ما يدخل فى نطاق هذا المشروع النظرى سوى فصل من كتاب الدكتور كمال أبو ديب « فى البنية الايقاعية للشعر العربى » وهو الفصل الثالث المعنون بـ « مقدمة لعلم الايقاع المقارن »(٦) وفيه يسعى أبو ديب لاقامة هذا العلم على أساس نموذج للتشكلات الايقاعية فى الشعر العربى ، يوضحه بقوله : ص ١٣٢ : « فى الفصل الأول من البحث قام هذا الكاتب بتركيب نموذج نظرى للتشكيلات الايقاعية التى تتخذ النواتين (ــ ــ ٥) (ــ ٥) أساسا لها ، وقد ظهرت هنــاك طبيعة الانساق الايقاعية الممكنة ، بعد أن تتشكل من النواتين الوحدتان الايقاعيتان (علن ــ فا) (فا ــ علن) • وقد تضمن النموذج الناتج فى تركيبه بذورا لتنمية نموذج أكثر شمولا فى امكان انسحابه على الانظمة الممكنة عالميا • والغرض ، هنا ، أن يطور النموذج السابق ليتخذ صيغة نموذج رياضى •• قد لا يقتصر صدقه على الشعر العربى ، بل تصبح له القدرة على الامتداد ليكون انسانيا عاما » •

ويتم تطوير النموذج على أساس السماح بزيادة عدد مرات ورود أى من العنصرين ، ولكنه يبقى فى اطار المزدوجة أو الثنائية التى يرمز لها بـ (S-L) أو (L-S) • والملاحظة الواضحة هنا أن المؤلف ينطلق من نموذج نظرى رآه منطبقا على ايقاع الشعر العربى ، ويسعى لتعميمه على بقية الاعاريض • فيرى أن الايقاعين الانجليزى واليونانى ينطبق عليهما هذا النموذج ، ولكنه يشــير ــ هو نفســه فى صفحات ١٨٣ ــ ١٨٦ الى أن هناك اعاريض لا تعتمد هذا النموذج مثل الالمـانى والفرنسى واليابانى ، التى تعتمد على تكرار نوع معين من المقاطع أى عدد من المرات دون اهتمام بما يشكله من انساق ، كما انه يضطرب فى بعض المواقع كما هو الحال بشأن الايقاع الالمـانى فينسبه الى النموذج الأول مرة والى الثانى مرة اخرى (ص ١٨٣) •

وليس همنا هنا صحة نموذج أبى ديب النظرى أو خطئه ــ بشأن ايقاع الشعر العربى ، فقد سبق أن ناقشناه فى موضع آخر (٧) • ولكن ما يهمنا هو اظهار الحجم الحقيقى من الفائدة التى يقدمها هذا الفصل لعلم العروض المقارن • وتقديرنا أن الفائدة الاساسية فيه احتمالية غير متحققة بالفعل ، حيث تتيح امكانية التفكير فى بعض أوجه الشبه بين بعض الاعاريض من حيث نوعها (كمى / كيفى) وانساقها • أما فيما عدا ذلك ، فان الفصل لا يعتبر ــ حقا ــ مقدمة منهجية لعلم الايقاع المقارن (ولنلاحظ أن الايقاع ليس علما وانما هو ظاهرة يدرسها علم العروض) ، لانه طمح

الى تعميم كبير وسريع ، ليس مجاله المقدمة التى يفترض أن تؤسس منهجا نظريا واطارا عاما . وهذا ما تسعى هذه الدراسة الى تحقيق جزء منـــه .

اننا لا نسعى هنا الى تقديم دراسة تفصيلية معمقة ، بقدر ما نسعى الى رسم اطار تجريدى عام للاسس المنهجية والقضايا التى ترى انهـا يمكن أن تندرج فى مهام عمل علم العروض المقارن .

- ١ -

يقوم الاساس المنهجى المتين لدراسة الايقاع ، ومن ثم لدراسة علم العروض المقارن ، على الاعتراف بحقيقة أولية ضرورية ، هى أن لغة الشعر ليست سوى اعادة تنظيم للغة العادية . ان الشاعر لا يخلق لغة جـديدة ولا يخترع لغة خاصة به حين يكتب قصيدة ، هو يستخدم نفس اللغة العادية بامكانياتها المختلفة ، على المستويات الصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية ، فقط يعيد تنظيمها ووضعها فى انســـاق جديدة خاصة بـه وبتجربته وبطبيعة الفن الذى يبدعه ، لكى تؤدى غرضا ، ليس هو على كل حال غرض اللغة العادية ، وان لم يكن متناقضا معه .

على هذا الاساس ، نستطيع القول بان الايقاع ، الذى هو نسق من الاصوات المتكررة بطريقة أو طرق معينة ، ليس الا تنظيما لاصوات اللغة أو بمعنى ادق اعادة تنظيم النظام الصوتى للغة العادية ، ومع أن الصوت اللغوى أو الفونيم هو الوحدة الصوتية المعتمدة فى الدراســـات الحديثة ، الا أن هذه الدراسات تدرس هذه الوحدة من ثلاث زوايا رئيسية هى التى تحدد ملامح هذا الصوت أو الفونيم . وهذه الزوايا هى :

١ ـ علو الصوت Laudness وهو يقابل اتساع الموجة الصوتية Amplitude الذى ينتج عن قوة الجهد المبذول فى اخراج هـذه الموجـة ومعنى العلو هو زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التى تحمله وعلى هذا الاساس الفيزيقى تتحدد مجموعة من الخصائص الفوتولوجية للصوت هى : طـوله أو قصره (أى مـــداه الزمنى Duration) قوة اسماعه أو ضعفها ، جهره أو همسه ، نبره أو عدم نبره Stress

٢ ـ درجة الصوت Pitch ، وهذه تقابل ترد Frequercy الصوت أى عدد الذبذبات التى ينتجها الجزئى فى الثانية . وهذه الخاصة هى التى تحدد نغمة الصوت (Tone) عالية كانت أم هابطة أم متوسطة .

٣ ـ نوع الصوت Timbre ، وهذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت ، ويتحكم فى هذا النوع اختلاف أعضاء النطق بين الاطفال والبالغين أو بين الرجال والنساء .. الخ (٨) ٠

واذا اهملنا هذا الملمح الاخير باعتباره مسألة لا تخص الصوت اللغوى ذاته ، وانما تختلف باختلاف المتحدث ، وان كان لها أثرها الهام فى الشعر الشفاهى وفى انشاء الشعر .. ، تبقى لدينا ثلاثة ملامح أساسية اتفق على انها هى الملامح التى تكون ـ اذا انتظمت ـ عناصر النظام الايقاعى وهى أن المدى الزمنى ، ويقاس بالمقاطع ، والنبر ، ثم التنغيم الذى هو نتاج توالى نغمات الاصوات المختلفة (٩) ٠

ان هذه العناصر الثلاثة نتاج للخصائص الفيزيقية فى كل صوت لغوى ، فى أى لغة بشرية ٠ ولكن بعض اللغات تركز ـ لأسباب اجتماعية تاريخية بيئية ـ على عنصر منها وبعض اللغات تركز على عنصر آخر وهكذا ، سواء فى اللغة العادية أو فى لغة الشعر ٠ وهذا التركيز لا يظل ثابتا طوال الوقت ، بل يمكن أن ينتقل من عنصر الى آخر (١٠) ، تبعا لمؤثرات داخلية أو خارجية معينة ، سوف نشير اليها تفصيلا فيما بعد ؛ ومن المهم أن يكون واضحا أن التركيز على عنصر محدد فى الصوت اللغوى ـ فى لغة محددة لا ينفى وجود وفعالية العناصر الاخرى فى ذات الوقت ، وان توارت أو قلت درجة فعاليتها عن العنصر المركزى أو الأساسى ٠

على هذا الأساس ، نستطيع ـ تبعا للوتز Lotz أن نقدم هذه اللائحة التى تبين الانماط الاساسية لايقاع الشعر فى اللغات العالمية (١١) ٠

الانماط الوزنية

أ ـ بسيط

العنصر الوزنى البارز : المقطعية
الوحدة الوزنية : المقطع
الانتظام العددى : العدد
مثال : الشعر الشعبى المجرى

ب ـ مركب

العنصر الوزنى البارز : المقطعية والعناصر الايقاعية (*)
الوحدة الوزنية : وحدات دنيا (bases) (**)
الانتظام العددى : العدد والموضع

أ ـ نغمى : محدد الشيوع (التردد)
أصناف الوحدات : ١ ـ مطرد (***)
٢ ـ متغير
(المثال : الصينى)

ب ـ الدينامى : محدد الطاقة
أصناف الوحدات : ١ ـ ثقيل
٢ ـ خفيف
المثال (الانجليزى والالمانى)

جـ ـ الزمنى : محدد زمنيا
أصناف الوحدات : ١ ـ طويل
٢ ـ قصير
(المثال : الاغريقى والعربى)

(*) المقصود المعنى اللغوى المعاصر لمصطلح Prosody والذى يشمل عناصر مثل التنغيم والنبر .
(**) يسمى المؤلف وحدات دنيا أو bases « الانماط المختلفة من المواد المقطعية » .
(***) ترجمة د Even

أن هذا التصنيف الذى لا يحطم القسمة الثنائية للايقاعات : كمى / كيفى ، يمكن أن يكون أساسا صالحا لدراسة مقارنة لعناصر الايقاع فى اشعار العالم ، سواء التى تنتمى منها الى نمط واحد أو التى تختلف انماطها ، لأن الدراسة المقارنة لا تسعى فحسب الى اظهار أوجه الشبه بل ايضا أوجه الخلاف • كذلك فان العوامل المؤثرة فى بروز نمط ايقاعى معين فى شعر لغة معينة فى فترة معينة أو فى فترات مختلفة ، يمكن أن تكون مجالا مثيرا لدراسة مقارنة أكثر عمقا ، قد تكشف عن أن هناك عوامل موحدة أو متشابهة ، كانت وراء سيطرة نمط ايقاعى معين فى مرحلة مختلفة • كذلك فان مجال تأثير اشعار معينة على اشعار أخرى ايقاعيا ، يمكن أن يكون مجالا ثالثا هاما • وفى هذا السياق نود أن نشير الى انه من خلال دراستنا للاشكال الايقاعية الثلاثة المعروفة فى الشعر العربى : الموحد الوزن والقافية ، والمقطوعى ، والحر (١٢) ، استطعنا أن نستنتج أن عنصر المدى الزمنى كان هو الغالب فى الشكل الأول كما يشير معظم الدارسين ، وكما اثبتت — أخيرا — مخطوطة للاخفش الاوسط اكتشفناها ونشرناها (١٣) • غير انه مع الشكلين الأخيرين وخاصة الشعر لاحظنا تراجع الهيمنة الكمية على الشعر العربى لصالح الكيف ، ولكن ليس الكيف النبرى كما يذهب البعض ، وانما التنغيمى (١٤) •

ولا شك أن الشعر الحر قد نشأ — فى الأدب العربى — نتيجة لتفاعلات اجتماعية وبذور داخلية فى الشعر العربى ذاته ، غير أن تأثير الشعر الأجنبى على هذا الشعر أمر لا يمكن انكاره • كما سنحاول أن نشير فيما بعد •

- ٢ -

تنظيم العناصر الايقاعية التى أشرنا اليها فى الفقرة السابقة فى وحدات اكبر هى التفعيلة أو القدم (Pied - Foot) • وهذه الوحدة — التفعيلة تنتظم — عبر التكرار فى وحدات أكبر هى البيت الذى يعتبر الوحدة الاساسية فى الوزن • وما قلناه سابقا عن أنواع الايقاع أو انماطه كان المقصود به أساسا الوزن • ولكن هذا لا يعنى أن الوزن هو الظاهرة الايقاعية الوحيدة ، فهناك ظواهر ايقاعية اخرى لا تقل أهمية عن الوزن ، وإن كانت أقل ثباتا منه • ومن هذه الظواهر : القافية ، والتماثل ، والتجانس واللازمة • ويرتبط بها — وخاصة باتفاقية ظواهر ايقاعية أخرى هامة سنشير اليها تفصيلا •

ان هذه الظواهر الايقاعية جميعا هى مجال للدراسة المقارنة دون جدال ، لانها اشكال من التنظيم الصوتى ـ اللغوى ، الناتجة عن طبيعة تكوين العقل الانسانى ، والمجتمع البشرى بعناصره الثابتة وعناصره المتغيرة ايضا • ولقد اشرنا من قبل الى الوحدة والتنوع فى مجال الانماط الايقاعية أو الوزنية ، كما اننا سنشير الى مفهوم الانتظام بالمعنى الجدلى ، فيما يخص العناصر المختلفة فى الايقاع • ونود هنا ان نشير الى مصطلح يدخل فى هذا السياق ـ فيما يختص بالتفعيلة وبالبيت أى بالوزن ، وهذا المصطلح هو مصطلح الاستبدال Supstitution • وهو يعنى استبدال قدم من وزن بقدم من وزن آخر فى داخل الوزن الاول ، وهو امر شائع فى العروض الانجليزى • ويقابل هذا المصطلح ، الذى يبدو أمرا انسانيا شائعا ، فى العروض العربى ، واحدة من النتائج التى يؤدى اليها الزحاف •

ان الزحاف رغم كراهيته فى العروض العربى التقليدى ، يؤدى الى نتائج شبيهة بمفهوم الاستبدال هذا • ولكن هذه النتائج محكومة بقواعد محددة بحيث لا يخرج الزحاف عن الاعتياد السمعى والقيم التى يقوم عليها العروض • فالزحاف يسكن متحركا أو يخذفه أو يحذف ساكنا ، ولكنه لا يحرك ساكنا • وعلى هذا الاساس فان متفاعلن يمكن أن تتحول الى مستفعلن ، كما أن مفاعلتن يمكن أن تتحول الى مفاعيلن ، وليس العكس • ومن هنا فان أبياتا عديدة من وزن الكامل يمكن أن تتكون من مستفعلن وكذلك يمكن أن تتكون أبيات عديدة من وزن مجزوء الوافر ، من تفعيلة مفاعيلن • وهذا يعنى ، ليس فقط الاستبدال ، بل امكانية تداخل وزنين مستقلين ، لكل منهما خصائصه الايقاعية المتميزة عن الآخر ، رغم رفض وعروضيين لذلك تماما •

فاذا انتقلنا من الوزن الى القافية ، وجدنا فى الاعاريض المختلفة اشكالا مختلفة منها ، موحدة ومتنوعة بطرق شتى وفى مواقع شتى من البيت أو من القصيدة • وهذا مجال واسع للدراسة المقارنة ، ولكن المجال الاهم منه هو تطور اشكال القافية فى شعر ما عبر التاريخ • فهذا المجال يمكن أن يكشف عن نوع من القوانين الموحدة أو المتشابهة بدرجة أو بأخرى ، التى تتحكم فى هذا التطور فى الاشعار المختلفة ، ومدى تاثير شعر على آخر فى هذا الميدان •

وقد يكون مفيدا هنا أن نشير الى أن ظاهرة القافية ـ بالذات ـ تعتمد فى المقام الأول على العنصر الثالث فى الايقاع ونقصد التنغيم ، أن التنغيم ـ كما سبق القول ـ هو نتاج لتوالى نغمات الاصوات المكونة للكلمة أو البيت أو الجملة • ولكن الموقع الاكثر أهمية للتنغيم هو نهاية

الجملة • وهناك ثلاثة انماط من التنغيم فى اللغة العربية ـ ولها شبيهها فى اللغات الاخرى • فالجملة التقريرية أو الخبرية ، تنتهى بتنغيم هـابط (/) • أما الجملة التى تقف ثم تستمر فنغمتها مستوية (ــ) وأما الجملة الاستفهامية التى تبدأ بجلل أو الهمزة فنغمتها صاعدة (/) (١٥) : معنى هذا أن الحرص ـ فى العروض العربى مثلا ـ على وحدة القافية ، كان يعنى حرصا على وحدة النغمة فى نهاية كل بيت • وكان هذا الحرص يتضمن ـ فى ذات الوقت ـ رفضا تاما للتضمين ـ •

ان التضمين يعنى عدم اكتمال البيت ـ نحويا ـ الا بالبيت الذى بعـده ، وهذا معناه ضياع الوقفة الضرورية عند نهاية البيت أى عند القافية ، وهذا واحد من أسباب منع العروضيين العرب له ، مع أسباب أخرى ترتبط بمفهومهم للشعر بصفة عامة ، وهو مفهوم يلتقى مع الفهم الكلاسيكى للشعر عامة • وحين يتخلص الشعر العربى من المرحلة الكلاسيكية ابداعا ونقدا ، نجد الاكثار من التضمين ، مع التحرر من القافية ، وهذا أمر يصل الى ذروته فى الشعر المعاصر (بدءا من الشعر الحر) الذى يشغل فيه موقع النهاية (cadence) دورا هاما فى الايقاع ، على المستويات المختلفة : المقاطع والنبر (حيث يغلب مجىء المقطع زائد الطول الذى هو منبور بالضرورة) والتنغيم ، الذى يحدث بصراعه مع النغمين والتدوير توترا جماليا يعبر من أهم خصائص الفن بصفة عامة (١٦) • وهذا أمر نعتقد انه لا يخص الشعر العربى وحده وانما يخص كل الاشعار التى تتمثل فيها هذه الظاهرة •

كذلك نستطيع أن نجد الظواهر الايقاعية الاخرى ، الاقل اهمية ، فى اشعار الامم المختلفة • ومن هذه الظواهر : التكرار rcpition والتماثل (Alliteratian وهو تكرار الصوامت) والتجانس Assonance وهـو تكرار الصوائت) ، واللازمة Refrain وهى تكرار شطر أو بيت كامل فى اكثر من موقع من القصيدة • ان هذه الظواهر توجد عادة فى كافة الاشعار لانها اشكال من تنظيم الصوت أو مجموعات الاصوات الذى هو خاصية فى لغة الشعر كما اشرنا فى البداية • غير انه من اللازم هنا الأشـارة الى أن منهج دراسة هذه الظواهر الايقاعية ، وخاصة عند العروضيين التقليديين وبعض اللغويين والنقاد المحدثين (١٧) ، يشوه كثيرا من فائدتها ، لانهـا تؤخذ لذاتها وبمعزل عن النص الذى استخدمت فيه ، وعن بناء هـذا النص ووظيفته الدلالية ، بينما هى لا تزيد عن كونها واحدة أو أكثر من اشكال التنظيم التى يعمد اليها الشاعر لتحقيق دلالة أو دلالات محددة يريد

توصيلها ، أو حالة ــ على الاقل ــ يريد وضع المتلقى فيها • والمنهج الاكثر صحة ، من وجهة نظرى ــ هو دراستنا كعلامات بارزة فى التشكيل الصوتى للقصيدة ، مما يعنى دراسة كل هذا التشكيل بدقة ، وابراز دلالة كثافة التنظيم فى موقع أو مواقع معينة (هى التى تشغلها هذه الظواهر) ، فى ضوء دلالة القصيدة ككل •

- ٣ -

ننتقل الآن الى الوحدات الايقاعية الكبرى ، والتى لم تدخل فى اطار عمل كثير من الاعاريض التقليدية • ونقصد بها الاشكال الايقاعية ، التى اتخذتها قصيدة الشعر ، فى الاشعار المختلفة وفى العصور المختلفة ، والتى يصعب حصرها هنا • ونشير هنا فقط الى بعض الاشكال التى تم بالفعل اجراء دراسات حولها من المنظور المقارن • ومن هذه الاشكال • الموشحة • الشعر المرسل • الشعر الحر • السوناتا • الشكل المقطوعى Strophic

فالموشحة مثلا ، من اشكال القصيدة العربية ، التى مثلت أول خروج جذرى على الشكل التقليدى الذى حدده العروضيون والنقاد العرب القدماء • وقد كان هذا مدعاة لاثارة التساؤلات حول أصل هذا الشكل الايقاعى ، وخاصة انها قد ازدهرت فى بيئة شعبية غير عربية الاصل (الاندلس) ، كذلك اثار هذه التساؤلات أن كثيرا من اوزان الموشحات (وبعد ذلك الزجل) لم تتفق مع المعروف من اوزان الشعر العربى • لكل ذلك فقد ثارت معركة علمية طويلة ــ لم تنته بعد ــ حول أصل الموشحة واوازانها وتطورها • الخ (١٨) •

وتمثل السوناتا معركة شبيهة بمعركة الموشحة ــ فى الادب الغربى ، حيث انتقلت من أصول ايطالية الى انجلترا وفرنسا •• الخ ، وان كان الجدل حول أصلها أقل سخونة من الموشحة • ولكن تبقى قضية التأثير واضحة ، كما تبقى تفصيلات التقنيات فى الاصل وفى الأشكال الجديدة من السوناتا ، مجالا واسعا للدراسة ، وخاصة انها ازدهرت ــ مع الحركة الرومانتيكية ، التى اهتمت بالاشكال المقطوعية بصفة عامة ، اتساقا مع (روح العصر) البوليفونية المعقدة (١٩) •

كذلك اثار شكلا الشعر المرسل Blan'k vcre والشعر الحر Free دراسات عديدة سواء بشأن نشأتهما وانتقالاتهما فى الادب الاوربى ، أو بشأن نشأتهما وتطوراتهما فى الادب العربى الحديث (٢٠) •

ولا يهمنا هنا ذكر تفصيلات المعارك والدراسات التى ثارت حول هذه الاشكال ، وغيرها كثير من الاشكال مثل الهابيكو اليابانى ٠٠ ، بقدر ما يهمنا الاشارة الى الافاق التى نرى أن الانظار لابد أن تتوجه اليها ، من أجل الوصول الى نتائج مثمرة من الدراسة المقارنة ٠ ولتوضيح هذه الافاق نشير مثلا الى أن الشعر العربى ظل فى مجمله فى اطار الشكل التقليدى موحد الوزن والقافية حتى العصر الحديث ، رغم محاولات الخروج المستمرة والدءوبة والمتكررة — طوال الوقت — على هذا الشكل ٠ وان هذه الهيمنة لم تنكسر الا فى نهاية النصف الأول من القرن العشرين ، وتقديرنا ان العامل الأساسى وراء هذا الانكسار كان هو تغير البنية الاجتماعية للمجتمع العربى تغيرا جذريا فى هذه الفترة ، مهدت له نشأة البرجوازيات العربية الحديثة ٠ اما العامل الثانوى ، فقد كان التأثر بالاشكال الايقاعية الغربية ٠ ويمكن ان نقول ايضا ان الشعر الحر فى غرب اوربا كان نتاجا لظروف شبيهة : مع ازدهار الحركة الرومانتيكية ٠ ولكن هذه الآراء تحتاج الى ان تعمق وتقارن بوقائع أخرى فى ظروف نشأة الاشكال الاخرى ، لكى نستطيع استخلاص قانون أو قوانين عامة حول هذه المسألة ٠

كذلك تحتل قضية آليات انتقال هذه الاشكال من شعر الى آخر موقعا هاما فى خريطة الدراسات المقارنة ٠ ومثل هذه الآليات تكشف حقائق خطيرة ، ليس فقط على مستوى الايقاع ، وانما على مستوى آليات التقاء الحضارات والغزو الثقافى ايضا (٢١) ٠

– ٤ –

الايقاع نظام من الأصوات يتركب من ، وعلى نظامها الأول الذى تنتظم فيه فى اللغة العادية ٠ وهو فى الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل فى اطاره مجموعة من الانظمة الصغرى ٠ فكل عنصر من عناصره (المقاطع ، النبر ، التنغيم) يشكل نظاما فرعيا ٠ وتتصاعد هذه الانظمة الفرعية لتشكل فى النهاية النظام الايقاعى العام لشكل القصيدة ، والذى يتجادل مع انظمة اخرى لغوية وغير لغوية ، من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل ٠

وكل نظام من هذه الانظمة يعيش مجموعة من العلاقات الجدلية : الصراع والتآلف ، سواء فى داخله أو فى علاقته بالانظمة الاخرى ٠ فالمقاطع مثلا منها القصير والطويل وزائد الطول ٠ والذى تزيد نسبة وجوده وانتظامه هو الذى يشكل الملمح الاساسى للايقاع ويطبعه بطابعه (المقطع القصير يطبع الايقاع غالبا بطابع السرعة ، وأقل سرعة منه الطويل ، وأقل منهما

زائد الطول ٠) واذا غلب النبر فى فعالتين أو التنغيم طبعا الايقاع بطابع الكيفية عكس المقاطع ٠٠ الخ ٠

وكل نظام من الاصوات هو نظام من الاشارات ، فهو اذن نظام اشارى أو سميوطيقى ، أى أن له دلالة ، وحول هذه الدلالة يختلف الدارسون اختلاف المذاهب النقدية والمدارس الادبية ٠ فهناك من يجعل هذه الدلالة تزيتيية محضا مثل كثير من نقاد العرب القدماء أو بعض الغربين المحدثين ٠ وهناك من يجعل هذه الدلالة لخدمة المضمون سواء سموا هـذا المضمون بالغرض وكما هو عند القدماء) أو بالعاطفة كما هو الحال عند الرومانسيين العرب ، أو بالمضمون الفكرى كما هو الحال عند المـاركسيين ٠ كما أن هناك من ينكر أن للايقاع دلالة أصلا ٠

فى الدرس المعاصر يمثل النظـام الايقاعى علامة أو اشـارة Sign : فالعلامة شىء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ٠ أو كما قال (اكو) هو نص يغطى نصا آخر (٢٢) ، والايقاع شىء محسـوس بالاذن والعين يشير الى معان مختفية لم تكن تظهر لولاه ٠ ومن هنا فان ثمـة تشابها بين الايقا والمجاز فهما يخيلان حسب مصطلح النقاد والفلاسفة العرب القدماء (٢٣) ، وهو صورة عند الشكليين الروس (٢٤) بل انه مفتاح الاستعارة عند ارتولد ستاين (٢٥) ٠ ولكن مصطلحات التخييل والتصـوير والاستعـارة ، لا ينبغى أن تقودنـا الى ما يراه البعض من ان الايقـاع (أو المجاز) يوحى بمعان أو بظلال للمعانى ٠٠ الى آخر هذه المصطلحات الغامضة ٠ فقد استطاع علم المعلومات والاتصال ان يقدم لنا امكانية علمية لقياس هذه الدلالة التى يحملها الايقاع وغيره من عناصر التشكيل الفنى ٠

يقول سول سابورتا : « ان اللغة يمكنها ان تحقق الغرض الجمالى معتمدة على الوظيفة التواصلية التى هى جزء من تعريفها »(٢٦) فالايقاع كنظام اشارى مركب يحمل كما من المعلومات Information (٢٧) يزداد كلما زاد تراكب هذا النظام وتوتر العلاقات بين عناصره ٠ فهذه العناصر كما قلنا من قبل فى علاقة جدلية ، ويمكن ان تتفق ويمكن أن تختلف ٠ وحسب طبيعة العلاقة : الوحدة / الصراع ، يؤدى النظام الايقاعى وظيفته الجمالية / الدلالية ٠ يؤكد المعنى العام للقصيدة أو ينفيه ، أو يؤكـد أحد ملامحه دون الاخرى ، ويعمق الاحسـاس بجوانب معينة منـه ٠٠ الخ (٢٨) ٠

قصدنا من هذا الحديث عن وظيفة الايقاع التاكيد على جانب منجهى مهم بالنسبة للدراسة المقارنة للايقاعات المختلفة ٠ فكما أكدنا من قبـل

على ضرورة الانطلاق فى هذه الدراسة من كون الايقاع ظاهرة صوتية / لغوية ، وأن البعد التاريخى لازم لدراسة تطوره فى كل لغة على حدة وفى العلاقات بين الاشعار المختلفة ، تؤكد هنا ان الدراسة لابد أن تنطلق من أساس ثالث هو رؤية الوظيفة التى يقوم بها الايقاع فى الشعر ، فى لغة معينة وفى فترة معينة • فقد أشرت الى الربط بين الوزن والغرض عند النقاد العرب فى الفترة الكلاسيكية (٢٩) • والى الربط بين الوزن والغرض عند النقاد الرومانسيين (٣٠) ، ويمكن أن نجد حديثا عن الدور البنائى للوزن فى الشعر الحر ، يجعل منه عنصرا فى بنية القصيدة وليس مجرد خادم للمعنى أو العاطفة ، بل هو بذاته يدل ويبنى • فهل يمكننا أن نمد هذا الخيط لنجعل منه قانونا فى تطور وظائف الايقاع عبر التاريخ وفى الاشعار المختلفة ؟

كل هذا يحتاج الى دراسات تفصيلية ومعمقة قبل اعلان أى نتيجة •

* * *

وبعـــد •

فقد حاولنا فى هذه الدراسة أن نقدم حصرا عاما للمنهج ، وللاطار العام اللذين نتصور أنهما يقيمان علما للعروض المقارن • ومن أجل الايجاز الختامى نقول أن المنهج يقوم فى ـ تصورنا ـ على أساس ادراك أن الايقاع ظاهرة صوتية وينبغى دراستها على هذا الاساس فى كل الاشعار ، شريطة ان نراعى فى هذا المنهج حركة التطور التاريخى لهذه الظاهرة ، والا نقع فى تثبيتية المناهج اللغوية المعاصرة ، سواء كانت بنيوية أو تحويلية • اما الاطار العام فيشمل كافة القضايا الايقاعية بدءا من عناصره الأولى (المقاطع والنبر والتنغيم) وانتهاء باشكال القصيد ، ومرورا بالظواهر الايقاعية المختلفة مثل الوزن والقافيـــة •• الــخ •

ونأمل الا نكون قد عممنا أكثر مما ينبغى ، أو غلبتنا شهوة المقارنة • كما نأمل ان تستطيع هذه المقدمة أن تثير مناقشة ثرية ، وأن تثير اذهان دارسى الادب المقارن ، قبولا أو رفضا •

الهوامش والملاحظات :

(1) Etiemble, Compartive n'est pas raison. GALLIMARD. Paris. p. 01 - 02.

ويشير فيه الى دراسة د « لاسلوكاردوس » عن القافية المجرية ، ومحاولة تفسير وظيفى للتاثير جولة على « امنسكو » وتحليل النبر فى الشعر الروسى مقارنا بمشكلة النبر بصفة عامة ، وتاثير الشعر الفرنسى الحر على الشعر المجرى ، والروسى والصينى والفيتنامى فى القرن العشرين .

من هذه الدراسات على سبيل المثال . الكتاب العام :

(2) VERSIFICATION. Major Language types. Stated with a forward by W.K. Wimsatt. New York University press. New York 1972.

— Jakobosin, Roman ; Studies In. Comparative slavic. Metrico. oxford slavic popers, 3 (1952) 21 - 66.

— Lotz. John. "Metric typology". In style in language. Ed. thomas A. Sebeok. New York, London : M.I.T. press and John wiley, 1960, pp. 135 - 48.

— Fox. J. J. "Roman Jakobson and the comparative study of paralletion". D. Armstrang and C. H. van schonevild. Roman Jakabson - echas of his scholarship (Line, the Wetherland), 59 - 90 1977.

(3) Scoppa, A. - Les vraies principles de la versification developpes par un examen comparatif entre la langue Italienne et la Francaice. Caurcier. Paris 1814.

— Des beautes paetiques de toutes les langues. Didat. Paris 1816.

(4) Rudmare - Brount, Etude Comparie de la versification Francaise et de la versification Anglaise. L'alexandrin et le blank verse .Allier freres. Grenable. 1905.

(5) J. Graig la Drière ; The comparative Method in the study of prosody in Maceadings of the second congren or the International comparative literatureture Associtation at the university of North carolina. September 1958. pp. 160 - 176.

(٦) طبعة دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤ . ص ص ١٣١ — ١٩١ .

(٧) راجع دراستنا « قضـية النبر فى الشعر العربى كملاحظات حـول منهج دراسـتها » فى « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مطبوعات القاهـرة . مصر ١٩٨٤ . ومقدمة رسالتنا للدكتوراه بعنوان « الايقاع فى شعر السياب » جامعة القـاهرة ١٩٨٤ .

(٨) راجع عن هـذه الخصائص :

Chatman. S. Atheary of Meter, Mauton Co. London 1965. pp. 30, 48.

— عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغـة ، ط ٢ ، مطبعة الكيلانى . القاهرة ص ٣٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ .

— سعد مصلوح ، دراسة السمع والكلام . عالم الكتب القـاهرة ١٩٨٠ ص ٣٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ .

— ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . نهضة مصر . ط ٢ ، ١٩٥٠ ص ٦ — ٨

— محمود السعران : علم اللغة العام • مقدمة للقارىء العربى . دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ط ١ ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٩) John Lotz : Elements of versification. In. " Versification ibid. p. 14.

(١٠) المرجع السابق . نفس الصفحة ، وأيضا

— Jakobson : "Inquistics and pastics" in "styte in language ibid p. 360.

— Lanz. H: : The phyaical Basis of Rime. Stanfard University press. 1931. pp. 209 - 205.

وشكرى عياد : موسيقى الشعر العربى . دار المعرفة القاهرة ط ١ ، ١٩٦٨ ص ٤٥ — ٤٦ .

(١١) فى مقاله : Metric typpology. Sebeak p. 135 - 48.

ونفس اللائحة فى كتاب "versification

مع اضافة العروض العربى الى النوع الأخير فحسب . ص ١٦ .

(١٢) وذلك فى دراستنا المشار اليها سابقا عن « الايقاع فى شعر السياب » . الخاتمـــة .

(١٣) كتاب العروض للاخفش تحقيق ودراسة سيد البحراوى ومراجعة محمود مكى — مجلة فصول . القاهـرة . عدد « تراثنا النقدى » الجزء الثانى ١٩٨٦ .

(١٤) راجع حـول هـذه المسالة :
AL - BAHRAWY : L'enajambement. Des Ratrictions prasodiques Ala Liberté Du Vers Actes de XIe Comgres de L'A.I.T.G. En Sorbonne 20 - 24 Aoêt. 1985.

وممن اعطوا النبر اهميـة فى الشعر الحر أبو ديب فى كتابه السابق ، ومحمد النويهى فى « قضية الشعر الجديد » . معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة ١٩٦٤ .

(١٥) راجع حول التنغيم : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئـة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ ص ٢٣٠ . وسعد مصلوح : دراسـة السـمع والكلام ص ٢٥٨ — ٢٥٩ ، و
Shatman : Atheary of Meter. pp. 71 - 72.

(١٦) راجع حول هذه القضية دراستنا المشار اليها سابقا .
L'Enjambement. Des Restrictions prosodiques A La liberté Du vers.

(١٧) هـذا هو المنهج الشائع فى الدراسات العربية القديمة والحديثة ، راجع على سبيل المثال طريقة دراسة محمد النويهى للتكرار فى بيت المتنبى :

ومن عرف الايام معرفتى بها   وبالناس روى رمحـه غير راحـم

فى كتابه « الشعر الجاهلى » . الدار القومية للطباعة والنشر . القـاهرة ١٩٦٦ ج ١ ص ٦٦ .

وعن هـذه الظواهر الايقاعية راجع :

— Princation Encyclopedia of paetry and pocetics, Edited Alex.preminger. prencetan university pren. U.S.A. Copyright. 1974. p. 15.

— Zieman : the Art and Craft of poetry. p. 15.

(١٨) راجع على سبيل المثال دراسة الدكتور سيد غازى : فى أصول التوشيح . مؤسسة الثقافة الجامعية . الاسكندرية . ط ١٩٧٦ حيث جمـع بعض المناقشات حـول هـذه القضية ، وذكر فى النهاية ثبتا بمعظم الدراسات التى صدرت حول هذا الموضوع .

(١٩) راجـــع حول السوناتا :

— Canell's Encyclopadion of litarature. pp. 512 - 513

— Freser. G.S., Meter. Rhyme and Free verse. : London, 197/. p. 68.

— Baulton : The Anatomy of —aetry. Rautledge & Kegan Ltd., London. 1953. p. 190.

وحول شكل السوناتا فى بعض نماذج الأدب العربى راجع كتابنا ، موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو . دار المعارف • القاهرة ١٩٨٦ .

(٢٠) راجع على سبيل المثـال :

— Walter Sutton : American Free verse. New Directions Book. copyright 1973.

— S. Mareh : Modern Arabic paetry (1800 - 1970) Leiden E.J. Brill 1γ76.

وراجع دراستنا المشار اليها سابقا « موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو » .

(٢١) من الحقـــائق الطريفـــة التى يذكرها موريه (الاسرائيلى) آليات تغيير ا نمط الايقاعى للشعر العربى عبر ترنيمات الكنائس وأناشيد المدارس خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ومن الطريف أيضا أنه يجعل عنوان كتـــابه الفرعى « تطـــور أشـــكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى » وهو فى ذلك متسق مع توجهـــاته الصهيونية فى تزييف الحقائق وتضخيم الأثر الأجنبى على الشعر العربى ، والغاء أى فعالية خاصـــة بالمجتمع العربى ذاته . راجع مقالنا « الشعر العربى فى عيون اسرائيلية » . مجلة المواجهة . لجنة الدفاع عن الثقافة القومية . القـــاهرة ١٩٨٦ .

(٢٢) راجع امينة رشيد : السيميوطيا مفاهيم وأبعاد . مجلة فصول ع ٣ ابريل ١٩٨١ ص ٤٦ — ٤٧ .

(٢٢) راجع امينة رشيد : السيميوطيقا مفاهيم وابعاد . مجلة فصول ع ٣ ابريل بيروت ١٩٨٣ ص ٢٣١ وما بعدها •

(٢٤) Erilich : Russian Formalism. Mauton, Co. 1955 p. 194 .

(٢٥) Stein. A : Meter and meaning in Gross : The structure of verse. pp. 194 - 196.

(٢٦) Saparta. S. "The Application or linguistion to the study of soetic language" in "Style in language ibid p. 83.

(٢٧) راجع حـول هـذه النظرية :

Yauri Latman : La structure du texte artistique, Gallimard. Paris. 1973 p. 31.

— Analysis of paetic text. Ed. and trans. by Jahnson. Copyright by Ardis, U.S.A. 1970 p. 48.

(٢٨) راجع نماذج تطبيقية لهذه الدراسة فى دراستنا « الايقاع فى شعر السياب » مرجـع سابق .

(٢٩) راجع مثلا ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معـانى الشعر ، تحقيق وشرح محمد سليم سالم ، مطبعة دار الكتب سنة ١٩٦٩ ص ٣٠ ، ٣١ .

— وابن رشد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ص ٧٥ .

— وحازم القرطاجنى : منهـاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

(٣٠) منهم على سبيل المثـال :

— ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية ، ط ٣ سنة ١٩٦٥ ص١٧٥

— محمد النويهى : الشعر الجاهلى ، مرجع سابق ص ٦٠ — ٦١ .

« فى العـدد القادم »

قصـيدة جديدة

للشاعر ممدوح عـدوان



الشريعة كما طبقها الامام علي ، وكما يطبقها آل سعود

كانت (قطام) امرأة خارجية من الرباب من أجمل نساء عصرها ، قتل أهلها في معركة النهروان التي دارت رحاها بين الامام علي والخوارج ، فلما تقدم لخطبتها عبد الرحمن بن ملجم لعنه الله - قالت له : لا أتزوجك الا على ثلاثة آلاف وقتل علي بن أبي طالب • فاشترى ابن ملجم سيفا صارما وأخذ يسمه شهرا ، وفي ليلة جمعة بات في مسجد الجماعة بالكوفة ، فأذن ابن التياح لصلاة الفجر ، فخرج الامام علي من منزله بلا حراسة وهو يقول أيها الناس الصلاة ، وكمن ابن ملجم له ، فلما اقترب منه أمير المؤمنين عليه السلام ، ضربه بسيفه المسموم ضربة من جبهته الى قرنه ، فحمل سيدنا علي الى منزله وأدخل عليه ابن ملجم فنظر اليه وقال لأبنائه وخاصته :

(أطيبوا طعامه وألينوا فراشه فان أعش ، فعفو أو قصاص ، وان أمت فالحقوه بي أخاصمه عند ربي) •

تعقيب :

في مطلع القرن الخامس عشر الهجري (غرة المحرم ١٤٠٠ هـ) قاد جيهمان العتيبي واخوانه الابطال ثورة مسلحة على نظام القهر والطغيان الذي تمارسه الأسرة الحاكمة السعودية ضد شعب الجزيرة العربية - فقمعت هذه الثورة بأشد الأساليب وحشية واستعانت بقوات أعدى أعداء

الشعوب الاسلامية والعربية وزعيمة الامبريالية العالمية : الولايات المتحدة الأمريكية • ولم تكتف بقتل الثائرين (ألفى شهيد) فى داخل البيت الحرام الذى جعله الله للناس مثابة وأمنا بل سحقت قبائلهم واعتقلت وسجنت كل من يمت اليهم بأدنى صلة وارتفع العدد الى خمسة عشر ألف شخص ما بين شهيد وسجين •

(باختصار من وثائق منظمة الثورة الاسلامية فى الجزيرة العربية ـ نقلا عن كتاب دماء فى الكعبة ـ رفعت سيد أحمد ـ الطبعة الأولى ـ ١٤٠٦ هـ ـ دار التونى للطباعة والنشر) •

ان أمير المؤمنين الامام على كرم الله وجهه أوصى بحسن معاملة قاتله الذى اغتاله ظلما وعدوانا ـ وبانتظار النتيجة فان أسفرت عن جرح فهو العفو أو القصاص أو عن استشهاد فالجزاء هو القتل ـ وهذا هو التطبيق الأمثل للشريعة الاسلامية ـ ولكن الطواغيت الحاكمة فى شبه الجزيرة العربية من آل سعود ، لم يكتفوا بسحق الثائرين بل سحلوا كل من يدلى اليهم بأوهى رابطة ، حتى اذا اشبعوا شهواتهم الدموية ، اعتقلوا الباقين وهم الوف ـ ووضعوهم فى سجون تعتبر سجون القرون الوسطى بالنسبة اليها جنات وارقة الظلال ومع ذلك تدعى الأسرة المالكة السعودية بكل جراة على الحق انها تطبق شرع الله ويوجد فى مصر من الاخوة السلفيين المحدثين المنادين بالتطبيق الشكلى للشريعة والخالى من المضمون الاجتماعى ، من يعجب بالطريقة السعودية فى تطبيق الشريعة الاسلامية ويتمنى بل ويسعى فى نقلها الينا ، ولا حول ولا قوة الا بالله •

وداع

شادى صلاح الدين

للمرة الأولـــى ذكرتك
كنت جسرا ينحنى فوقـــى ،
ويسلمنى الزهـــورا
الآن أشـــهد أن لى قلبـــا
واكـــرة تواســـينى
اذا ما استسلمت أشياؤنا للموت
شبهت وجهك بافتراق الدرب عند غمامتين
شبهت شـــعرك بالنخيل
قصيدتى ليســـت نهـــايتها الـــوداع
سأهتدى لنهـــاية عصرية
تقتضبـــنى
وتبث فى قلب المحبين السرورا
كنـــا نمـــر على قصـــــائدنا
نمزقهـــــا
نبـــدل مقطعـــا
ونضـــيف ذكـــرى
كنا نودع عاشقينا فى المدينـــة فجـــاة
ونقـــول شـــعرا
لم يكن غزلا حديثى عن عروس البحـــر
كان تنبوءا بقصـــيدة
أو كان مرثاة لفـــاتنة

تعلمنى الحــــدادا ، لا

لم يكن غزلا حديثى عن مصافحة اليدين
وضـغة الكفين
كان طريقـــة للموت أصنعها
أريـــد تكشــف الأشياء عن قرب
فتزداد ابتعـــادا
وجـــه لفاتنتى على الجـــدران
تلك قصـــيدة اخـــرى
أمزقهـــا
وأعلن أننى عريت نفسى من بقـــايا الموت
اشهدكم بأن نهـــاية الأشياء لا تأتى
كـــما خبرت
ليســت محـــاولة الزهور خيـــانة
سأضم أشـــعارى
وأرحل فى المدى بحثـــا عن اللاشىء
أعلن
أن لى قمـــرا أغازله
أعرى صـــدره
أبكيـــــه
أعلن
أن لى بحـــرا أعانـــق شاطئيه
وجـــه قرنفـــلة
وسأكتفى عنـــد الـــوداع
بزهـــرة
أو بسنبلة

حوار العدد

مع الفنـــــان اللبنـــانـــى

مارســـيل خليـــفة

كان الفنان اللبنانى مارسيل خليفة واحدا من كتيبة الفنانين المناضلين الذين لم يغادروا بيروت منذ نشوب الحرب الاهلية واثناء الغزو الاسرائيلى وحتى الآن ..

وان من يتابع انتاجه الفنى تلحينا وغنـــاء فى هـــذه المرحلة استلهاما لبطولة الشعب ، وتنويعا على ايقاعات تتخلق فى ساحة الفداء والعذاب اليومى ، ســـوف يكون بوســـعه أن يستخلص ســـمات جديدة فى عمـــله وفى الابداع اللبنانى بعامة .

ونحن ننشر فى هذا العدد حوارا شاملا اجراه مع الفنان الناقد اللبنانى تونى فرنسيس ، وهى المرة الأولى التى يجرى فيها تقديم شامل للفنـــان مارسيل خليفة فى مصر والذى يعرف الشباب فنه على نطـــاق محدود ، فلم تتقدم بعد أى من شركات انتاج الكاسيت بطبع أعمال هـــذا الفنان الكبير ليجد مكانه الصحيح على خريطة الاغنية وبخاصة الاغنية الثورية ، ونحن نأمل أن يكون نشر هذا الحوار فاتحة لاستدراك ما فاتنا ازاء مارســـيل خليفـــة .

***

بين أواخر الستينات وأوائل السبعينات كان مارسيل خليفـــة ((نجم)) الحفلات والمهرجانات الفنية المحلية فى بلاد جبيل ، من الاعياد المدرسية الى نشاطات نادى عمشيت الى ((عمل الصيف)) لتدبير مصاريف عـــام دراسى مقبل فى الكونسرفاتوار . ومنـــذ مطلع السبعينات بدأت مسيرة مارسيل خليفة تتبلور ، يندمج فيها الموقع الاجتماعى بالسياسى بالفنى ، وعندما أطلت الحرب فى العام ١٩٧٥ هجم السياسى على مارسيل فابعده من المكان الجغرافى ليضمه حيث المكان الجغرافى يستقبله سياسيا . لم ييأس مارسيل ، انما كانت تلك الهجرة القسرية مختبر عطـــاء أكثر غنى ، ازداد عشقا لأرض أنبتته ، وتمسكا بأرض يهددها الأعداء . البحر يغمر كل السواحل ، والنخيل ينبت على كل الســـواحل وهو احب النخيل والبحر وعشاقهما .

وانطلقت تجربة فنية مميزة مع خليفة ثم « الميادين » ، هذا الاسم الذى أطلق على الفرقة المتواضعة المهاجرة الى ابنائيي باريس فى صيف ١٩٧٦ ، تجربة نمت هنا فى لبنان فغطت أرضه كلها وامتدت الى مساحات واسعة من العالم العربى وحيث هنـاك عرب فى العـالم .

وردود الفعل هى نفسها على الاغنية التى يقدمها خليفة وفرقته ، هى ردود تعيد اليك الايمان بوجود شعب عربى واحد له ذات الانفعال كما له ذات القضية : والاغنية هى أساسا قضية موجزها : التعلق بالارض بالانسان بالحرية بالتقدم وبالمساواة ..

برزت هذه الردود عند الجمهور العربى فى أوطانه وعنده فى مهاجره ، وكما فى بيروت كذلك فى تونس وعـدن والجزائر ... وكما فى أى بلـد سبقت اليه الكاسـيت « الفرقة » كذلك فى بلدان الاغتراب حيث الطرب القديم لازال يحتل زاوية فى النفس ، الا انه يخلى الساحة أمام مشاعر جديدة وآفاق أخرى .

ولقد كانت اغنية خليفة والميادين طوال سـنوات الحرب فى لبنان ، وبالاخص طوال سنوات الاحتلال الثلاث (٨٢ ـ ٨٥) نشيدا للارض والانسان ، وللمقاوم الذى يدافع عنهما . كانت رفيقا للمعتقل فى انصار وعتليت ولحنا للمقاتلين قبل ذهابهم فى عملية، كثيرون من ابطـالنا قالوها : كانت الاغنية رفيقتنا فى نضالنا وفى أسرنا .. وهكذا تكبر مسئولية الفنان ، الذى يتحول « مسئولا شعبيا » عن وطن فى قيامة أخرى .

واليوم بعد تجربة عشر سنوات من العمل الفنى فى ظل الحرب الاهلية الشاملة ، وثلاث سنوات فى ظل الاحتلال الذى يضطر للانكفاء ، وفى مناسبة صدور العمل الجديد لمـارسيل خليفة « يا محلا نورها » كان لنا هذا اللقاء مع مارسيل خليفة ، أردناه شاملا قـدر الامكان :

س ـ بين (الجسر) أواخـر سنة ١٩٨٢ و (يا محلا نورها) ١٩٨٥ ، احتلال ومقاومة وتواطؤ ثم انقلاب فى الموازين وانتصار لمنطق تكرس فى صيف بيروت المحاصرة منطق المقاومة الوطنية اللبنانية للاحتلال الاسرائيلى ، كيف ترى الأمر وأين أنت وعملك من كل ذلك ؟

ج . فى الاحتياج المدمر وفى مواجهة الاحتلال الاسرائيلى أوطاننا ، ومنذ ٤ حزيران ١٩٨٢ والغارة الاسرائيلية الأولى على المدينة الرياضية انكببت على كتابة موسيقى وأغانى تحكى وتؤرخ هذه المراحل المصيرية التى عشناها ونعيشها . موسيقى واغان للصمود للبطولة للمقـاومة . (الجسر) صدر فى أواخـر سنة ١٩٨٢ وانتقل بالسر الى المقاتلين . الى الناس فى بيوتهم . وعندما كتبت موسـيقيا (الجسر) فى تلك الفترة الصعبة من حياتنا فى هذا الوطن الصغير ، كنت أرى الناس الصامدين.

كنت ارى الاصحاب والرفاق . كل الناس الذين عملت معهم وعشت معهم. كنت اخاف يومها من ان يطول غيابنا عن بعضنا البعض ، كنت اخاف من اننا لن نلتقى غدا او بعدغد . ولكن كنت احس اننا فى كل يوم فى موقع واحد فى جبهة واحدة . كنت ارى ملامح الابطال وهم يتحدون العدو وعملاءه يقاتلونه ويطردون هـــذا الشبح عن عيون الأطفـــال ، عن تعب وجهـــد العجائز .. بين الابنية المتهدمة وتحت القصف المدمر . كلهم كانوا فى غناء وموسيقى (الجسر) .

غنينا يومها بيروت الأمل . غنينا الصمود وبساتين الموت . غنينا وغنينا وغنينا . وكان الليل عربيا . والصمت عربيا كنا نؤرخ لعمليات بيروت الأولى مع نشـــيد خليل الحـــاوى : يعبرون الجسر فى الصـــبح خفافا :

اضلعى امتدت لهم جسرا وطيد .

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق

الى الشرق الجـــديد

اضلعى امتدت لهم جسرا وطيد .

اصدرنا يومها (الجسر) وبعـــد اسبوع صـــدر بلاغ عن مفوض الحكومة آنذاك فى المحكمة العسكرية (اسعد جرمانوس) بلاغ حظر فيه انشاد الأغانى الحماسية او كما اسماها الداعية الى الشغب . وغيرها من الممنوعـــات . وكان من الواجب الاستفسار عن الأغـــانى التى اذا غنيناها يهرع الناس الى احداث الشغب . هل هى اغنية يا بحرى هيلا هيلا او يا على او اعراس او بيروت او الليل اللى ما خافوا منو .

من حقنا كان ان نسأل المفوض (السامى) طالمـــا اننا فى بلـــد (ديمقراطى) حق الخلاف والمعارضة فيه محفوظ .

ولكنه لم ينتظر سؤالنا .. وصودرت يومهـــا كاسيتات لنا كانت تباع فى شارع (الحمراء) بواسطة فرقة مؤللة عسكرية .

هنا لا اجـــد فاصلا روحيا وماديا بين ما قدمناه قبل الاجتياح واثناء الاجتياح وبعد انتصار المقاومة الوطنية اللبنانية . اننا لم نهـــزم . ان اغنيتنا هى اغنية الحياة فكل ما غنيناه مازال موجودا فى ذاكرة الناس وحناجرهم وهكـــذا كان يزداد الصـــوت ارتفاعا ، لأن هـــذه الأغنية استطاعت ان تعانق الجـــرح العميق وان تلامس الأحزان المشـــتركة والفرح الآتى . وكان يتبادلهـــا الناس فى السر يومها وعلنا اليوم . لم

تتوقف هذه الأغنية يومها ، لم يقدر الإجتياح ان يهز عزيمتنا وقد صممنا صرختنا الى صرخة الناس . فى الجنوب المقاوم ومنذ اول عملية فى بيروت . فى (انصار) ونثر الياس خورى القاسى المعلن غضبه الكامن انهينا شريط الجسر بانصار المعتقل الرهيب عندما كان بداخله أكثر من ٨ آلاف من البشر والذين تحرروا بفعل صمودهم وبفعل ضربات المقاومة .

الأسلاك الشائكة .
الخيام المنصوبة .
الكشافات .
الأبراج .
مدينة يسكنها آلاف الأبطال
مدينة القهر والخوف والظما
اسمها (انصار)

من وحشية وفاشية الاحتلال ومن مقاومة شعبنا للاحتلال أتى شريط (الجسر) يومها . ولم يات من موقف موسيقى أو ثقافى محض . حالة المقاومة تصبح حالة موسيقية . حالة ثقافية كذلك . ثم تعود التضاعف وتشتد . فتقوى المقاومة والثقافة فى آن . وبالاخلاص لحبة الحياة التى تكبر وتكبر كلما احببنا صانعيها . كلما اشرعنا قلبنا ووعينا لملاحظة تعبهم وفرحهم ونشاطهم فى انتزاعها من كل شىء غاشم — وبالفعل انقطعت بعدها الأسلاك وتحصينات الصهاينة الحصينة .. واصبح الفرح طاقة على الالهام ، عبرنا به مع العابرين (الجسر) الى الحياة الى (يا محلا نورها) الوح معهم للصبايا وللنسوة : الأم والأخت الحبيبة والابنة ، الملوحات بالمناديل أو بقلوبهن ويعود الدمع الى طبيعته . الى الماء النظيف يحنو على جرح او عين لينقذها . وصرخنا مع سميح القاسم فى ملعب الصفا (بيروت فى تشرين ١٩٨٤) .

منتصب القامة امشى
مرفوع الهامة امشى
فى كفى قصفة زيتون
وعلى كتفى نعشى
وانا امشى .

واليوم سجلنا الأغانى وطبعناها على الكاسيت وارسلنا (يا محلا نورها) الى كل المناطق بيروت — الجنوب — الجبل — البقاع — الشمال . سنتابع بعد غد مع (احمد العربى) تجسيدا لغناء الحرية

والحياة والتحدى والصمود والفرح .

وأيضا الأغنية تقاتل .

س ـ الشريط الجديد « يا محلا نورها » كيف تقدمه فى ضـــوء المرحلة الجديدة فنيا وسياسيا وشعبيا ؟

ج . فى هذا الشريط دخلت الأغنية جو الايقاع الشعبى المقاوم . والمقاوم ليس فقط الشخص الذى يحمل البندقية . المقاوم هو كل الناس الذين يعشقون الحياة والحرية والذين يدافعون عنها .

اننا لا نغنى فى هذا الشريط لانسان غريب ومستحيل وبعيد ، يتمتع بطاقات غـــير عادية . ولا يعرف له مكانا على الأرض . بل ان هـــذا الانسان هو أنت . هى نحن . كلنا الذين سنكون الانسان الجديد بمعناه الشمولى . نحمل الحب والخير والسلام فى قلوبنا وبايدينا نحمل البنادق.

س ـ لاحظنا التأثيرات الموسيقية للتراتيل الدينية فى بعض المقاطع، كما سمعنا البعض يتحدث عن دمج «الحضارات الطوائف» فى موسيقاك!

ج . لعله صحيح ما يلاحظه البعض من وجود تنوع موسيقى عام ينتقل من التأثيرات الدينية وهذا تداع فى الذاكرة الموسيقية واســتعادة عفوية لأجواء مكتسبات الطفولة.وخاصة فى قطعة اليك الورد يا ناتاشا. حيث اعدت توزيع ترتيلة اليك الورد يا مريم مهداة الى الطفلة الشهيدة ناتاشا .

اما الحديث عن حضارات طوائف فى لبنـــان فهذا خطا كبير . هناك تراث فنى دينى وهو غير «الحضارة الطائفية» تماما ، بل ومناقض لها .

س ـ ...... الأغنية فى « يا محلا نورها » تبدو وكأنها تحمل جديدا ، يحسه المستمع دون أن يتمكن من تحديده تماما . هل أنت تقصد شيئا ما يمكنك تفسيره لنـــا ؟

ج . فى هذا الشريط لم نطرح على الجمهور فقط اغانى جديدة . بل ايضا علاقة جديدة فى التعامل مع الأغنية . علاقة تتجاوز السلبية . وتتجاوز الانبهار والاستلاب والمتعة الفنية المجردة . كما قد يحدث فى حضرة نجوم الفن الكبار . ان الجمهور هو المركز.مركز اهتمام العرض ـــ الأغنية ـــ وحبه ـ الى وعيه تتوجه الأغنية ومنه تنبثق .

لم ننحدر بالأغنية الى المستنقع التجارى ولكن حاولنا فهم المعاناة المتجذرة فى العذابات اللامتناهية لوطن لا ينفك يحترق .

حاولنا نفخ القصيدة المتفلتة كموسيقى تكتشـــفها وراء الكلمات نترصدها . نرتشفها ثم نعاود ولادتها .

سنة اخرى من السنوات العشر مضت على حياتنا الفنية ، والصراع الدائـــر على ارض الوطن مازال يزداد حـــدة . وارض الواقع ايئة بالتناقضات . سنة اخرى من الواقع اللبنانى بعد الحرب . بكل صراعاته وتشتتاته وتمزقه والأغنية بمعناها الواســـع هى فى قلب الصراع الدائر على المستوى السياسى وشروط انتاجها بحرية هدفتصوب اليهالاحراب.

انا من الأغنية لا املك موقفا متحجرا . الأغنية هى للناس . وبرسم تداولهم . وطالمـــا انهم يتداولون الأغنية يعنى أن هـــذه الأغنية مطلوبة والعكس صحيح .

س ـــ نحن موافقون على ارتباط اغنيتكم بالناس ، على تعلـــق الجمهور بها ، وهذا منذ البدايات ، هذا الشريط ، الذى أحب النـــاس اغانيه فى مناسبتين (ذكرى جبهة المقاومة الوطنية واحتفالات ذكـــرى تاسيس الحزب الشيوعى اللبنانى) لمن تقدمه ؟ لمن تغنى فيه ؟

ج . اغنى للشهداء والأغنية ترسم الملامح العامة للشهيد .الشهيد ابن الشعب ، كادح . فقير . مندفع . يواجه الموت بشجاعة لأنـــه يحب لا لأنه يكره .

الشهيد اتى من كل ابنان واستشهد فى كل لبنـــان . من البيت الجنوبى والسهل البقاعى والحقل الشمالى او الجبل الجبلى . تفـــرق العيون فى وحل هذا الوطن تسأل عن اسم الشهيد كيف كان فردا ، كيف صار وطنا ، تنحنى ، تسأل تغنى . وهذا الحزن العميق وهذا الثبات النضالى العميق اللذان تثيرهما فكرة الاستشهاد هما فى اساس اعطـــاء الأغنية البعد الانسانى ومفعولها التعبوى الهادىء الذى به تحترم قناعات الشـــهداء الذين غابوا . وقناعات المناضلين الذين يتابعون نضالهم .

اغنى ايضا للجنوب فى ما يعانيه من ازمات على صعيد المـــاضى والحاضر الحرب والسلم . الواقع والمستقبل . اغنى للجنوب كمنطقـــة ولكواقع وكجزء من قضية كبرى او عتبة الدخـــول الى ازمة لبنان ككل. أو كمدخل الى حرب لبنان والتى ماتزال تحـــاصر هذا الوطن . القصف. الدمار الشامل . المقاومة . التبغ الحياة والأطفال . الفقر والجمال . التاريخ والذكرى . الحزن والموت .

اغنى للجنوب الذى يبدا من الأرض وهذه الأرض تعــانى وجعا . وهذا الوجع بمنعها من الخصب والخضرة .

اغنى لأرض الجنوب المعزولة عن لبنان . وان السلطة تاريخيا فى لبنان تعاملت مع الجنوب كأنه مستعمرة أو كأنه أرض يقطنهــا قــوم من كوكب آخــر .

س ــ لسيد درويش مكانة خاصة فى «الشريط» من الغلاف الى قطعتين فيه غنــاء وموسيقى ، ثم انك دائمــا ما تتحدث عن هــذا الفنان . ماذا قدمت لسيد درويش ولمــاذا ؟

ج . اعدت توزيع (طلعت يا محلا نورها) بشكل جديد . انه نوع من تكريم لهذا الفنان الرائد الذى حمل لواء الأغنية المكافحة .

س ــ كيف ؟

ج . تتحرك همم بعض الذين يتعاطون الأغنية العربية بحثا عن (سيد درويش) وسر تألقه عندما شهد الوضع الســياسى فى المنطقــة العربية قفزة الى الوراء او الى الأمام فى مواجهة (الامبريالية) الشــكل الحديث للاستعمار . وتبدا مرحلة استرجاع فى أواخر القرن التــاسع عشر وبدايات القرن العشرين . وصولا الى ثورة (١٩١٩) فى مصر فور انتهــاء الحرب العــالمية . الحركة الشعبية الاولى العــارمة ضــد الأجنبى المحتل والمستغل والمذل .

لقد مكنت هذه الثورة الشعب المصرى بشــكل خاص من التعبير وللمرة الأولى بعد صمت طويل عن سخطه وقوته،ان على صعيد العلاقات السياسية الصرفة أو على صعيد ثقافة فنية جديدة . للكادحين فيهـــا الدور الأول اذ اصبحوا هم الموضوع وعناصر الاستقبال . خاصة على صعيد الأغنية والتى دعيت انئذ بالأغنية الوطنية (الثــورية) بأشكالها المختلفة (نشيد ــ طقطوقة ــ مونولوج) اذا كان (سيد درويش) بالذات وليس غيره ممن اشتركوا فى صناعة الشــكل الجديد للموســيقى ــ الأغنية ــ العربية . اذ كانت الأغنية ومن وراءها قبل (سيد درويش) تحمل بوقاحة فاضحة شكل السلطة (الارستقراطية) السائدة وصالوناتها وليس للكلمة والتعبير عنها موسيقيا اية اهمية . فالتطريب والانتشــاء كانا العنصرين الأساسيين فى البناء الموسيقى والصناعة اللحنية . وكانا شكلا من اشــكال الزخرفة الجامدة الفارغة الجوفاء . يؤدى بتنحت محدود من الآلات الموســيقية وتنحصر المواضــيع بالخليل والحبيبــة والهجران والخ ...

لا عجب اذن ان يبقى هذا الانتـــاج نتاجا لا علاقة لعامة الشـــعب من (عمال وفلاحين) به لا من قريب ولا من بعيد ولا يمكن بالتالى لهـــذا الشعب الاهتمام به او تأديته أو حتى استقباله .

س ــ ماذا فعـــل (سيد درويش) كيف تمكن من اختراق هـــذا الحصار ؟

ج . احتمى بطبقته وتعرف الى جبروتها ان هي وعت هذا الجبروت. وسار مع كل خطوة شوطا الى الأمام فى خلق الاطار للأغنية الشعبية . وليس فقط الشعبية . انما الشـــعبية التى تعبر عن العمـــال بمختلف اختصاصاتهم والفلاحين والكادحين بشكل عام لاحقهم . عاش معهم . عاشهم وعاش همومهم . وعاش مصر وغناها . وعاش الاقطار العربية وغناها . عاش الثورة واشترك فيها وكانت شعاراته واضحة ولم تكن اغنياته التى كتبها هو او كتبها له شعراء شعبيون من صـــحبة كبيرم التونسى وبديع خيرى او زجالون مصريون سوى اقوال ابنـــاء طبقته ونعابيرهم . وكان على الموسيقى ان تعبر تعبيرا صادقا عن الـــكلام الصادق الذى لاحقه من صانع الى آخر ومن شيال الى آخر ومن زقاق الى آخر لاصطياده وصياغته . اما الطرب فيـــاتى من مســـايرة روح الموسيقى والشعر اغان رشيقة جماعية .

(سيد درويش) سيد اصيل وصادق فى تبنى آمال شعب سينتصر. ولذلك ، لا عجب ان تسعى الأنظمة الى التعتيم عليه وعلى اعماله . ولا عجب من جهة اخرى أن تسعى الى الكشـــف عن جوهر ثـــورته واحيائها مجددا . واعتقد بأن الجمهور وان لم يعرف بشكل كاف (سيد درويش) الا انه مستعد فى كل لحظة لاستقباله من جديد .

س ــ طبيعى أن تركز على الأغنية من بين سائر الفنون ، فهـــذا اختصاصك ، أين تقف الاغنية برأيك ، وأغنيتكم تحديدا فى المرحلة التى نعيش بها ، وما دورها ... وكيف يمكنها أن تحيا ؟

ج . الأغنية . هى ذلك النوع من الفن الاكثر ملاءمة للمرحلة التى نعيش . وهى ايضا النوع الاكثر اصـــالة فى التعبير عن واقـــع ملىء بالتقصير . عن واقع يجابه مسائل لا تجد حلا سريعا لها .

الأغنية ليست مجرد وثيقة عن حدث . وليست بحثا إعلاميا تحليليا جامدا ووصفيا . الاغنية صياغة شعرية للحدث الواقعى عن طريـــق تصوير الحدث الواقعى نفسه كلاميا ونغميا . وبهذه الطريقة تستطيع هذه الأغنية ان تكون عقلانية وعاطفية فى نفس الوقت ومن هنا شمولية

التأثير على المستمع . ان التعامل الشعرى بمعناه الكلامى والموسيقى فى الأغنية يقود بالضرورة الى تجاوز الحدث باتجاه ابعاده . الى تجاوز الظاهر باتجاه الباطن . بهذه الرؤية وبهذه القناعة اعمل الأغنيـــة . (صياغة الحدث شعريا وموسيقيا) .

س ـــ الحديث عن «تصوير الحدث كلاميا» ، يقودنا الى الحديث عن تعاطيك مع الشعر المنثور والشعر العربى المنظوم بشـــكل عام ، كيف تعاطيت مع الشعر وكيف كانت النتيجة برايك ؟

ج . جاءت الموسيقى كى تلغى المسافة القائمة بين الشعر والواقع . تترجم ما كان مغلقـــا فى هذا الشعر . ما يعجز عن ايصاله الشـــعر تكمله الموسيقى بتزواجها العضوى والكلى معه فيصبحان حالة واحدة .

والمشكلات المطروحة امام هذا الشعر هى ظواهر طبيعية وليست نتيجة لحالة تنمو فى الفراغ . وبالتالى فالمشـــكلة ليست فى التركيب المعقد . ولو تناولنا هـــذا الشعر كما تقتضى مستلزمات هـــذه الفترة ، وبشكله العـــام كحالة خاصة غير قابلة لنظرة ذات افق محدود . لرايناه حالة غير منفصلة عن الواقع المعاش فهو حصيلة هذا الواقع صـــورة هـــذا الواقـــع .

فى البداية قالوا ان هذا الشعر لا يلحن . لم يذهب احد من الفنانين الكبار الى مضامين الشعر الحديث والذى طرح المشـــكلة فى وقتنـــا الحاضر بشكلها الأكثر تعقيدا .

نستطيع اعتبار العمل الذى يقـــوم على هذا الشعر ومزاوجتـــه بالموسيقى والغناء عملا تاسيسيا .

تجربتنا مع الشعر لا تقف عند حـــدود ولا ترتبط بزمن محدد بل هى حصيلة وضع عام شعورى وسياسى وفكرى . وهذا الوضع لا يقف عند جراة التناول لهذا الشعر او عمق التجربة من اجل الوصول الى حـــالة الشعر الجميل بالكلمة والموسيقى والقصائد التى عملنا ونعمل عليهـــا تختلط فيها الأصوات وتتماذج مع الآلات الموسيقية وتخرج بالأداء من الصوت الفرد الى صوت الجماعة الذى يستطيع ان ينقل المحتوى الدرامى للقصيدة .

وهذا كانت البداية . البداية التى تقف على حافة الأغنية التقليدية السابقة وتستشرف بحذر ودراية شروط نموها لتصبح عملا مستقلا بذاته . فوضع الأغنية ضمن هذا (الجو) اخرجها من تقليديتها وجعلهـــا نوعا

احتفاليا . وهذا العمل فتح افقا لا يمكن رسم حدود دقيقة له وقد اوصلنا الى غنائية (احمد العربى) عن قصيدة ملحمية لمحمود درويش .

الشعر العربى الحديث يعكس حساسية ووجدان امة تنهض من نومها وتململ متلمسة طريقها . البعد الموسيقى لهذه النصوص من خلال العمل على تلحينها اضافة الى رؤية واحساس سياسيين ، كل هـــذه العناصر اجتمعت لتطلق ظاهرةالأغنية الجديدة ولتكشف فى النص الشعرى العربى الحديث اعماقه الوجدانية وهو ما لم يستطع الشعر نفسه الكشف عنها فى المدى الواسع الذى بلغته الأغنية .

س — من السؤال السابق نستطرد الى سؤال آخر حول علاقة الأغنية بالجمهور ، هل هذا النوع من العمل الذى تقومون به يسهل العلاقة مع الجمهور .؟ طبعا نرى علاقة ممتازة ، لكن كيف تفسرون ذلك رغم عدم «سهولة» المحاولة ؟

ج . صعبة الإجابة السريعة والمبسطة عن هذا السؤال . ان كنا نطمح الى علاقة نوعية خصبة تنتج حالة متقدمة . وجوا متقـــدما من التذوق الفنى والجمالى بين طرفى المعادلة .

فى كثير من الأحيان وفى البداية كانت الأغنية المقـدمة . تقـابل برد فعل لا يتناسب مع جوها من قبل الجمهور .

س — كيف ؟

ج . هنـــاك ايقاع داخلى لبعض الأغانى وهذا الايقاع الداخلى العميق على مستوى الكلمة الشعرية واللحن والأداء يتطلب حالة محددة من الاستماع . ولا يستوجب رد فعل خارجى . يستدعى (الابتهـــاج والتصفيق) الدائم . كاى ايقاع خارجى بل انه يتطلب مستمعا يعيش حالة اللحظة الشعرية والغنائية ، بكل تفاصيلها ، كى لا يسقط المستمع فى السلفية الدائمة ، ويسقط على كل اغنية حالة خارجية كانت قد استراحت وقبلت كل الأغنيات المقـدمة ، دون ان تكون علاقتها بالعمل المقـــدم علاقة ابداعية نقـدية .

هنا تصبح العلاقة خاطئة . مفرغة من محتواها منفصلة عن الدور المتوخى منها وتتحول الى تنويع متكرر للضجيج والانفعال المستنفر سلفا امام اية كلمة كنت اشير دائمـــا الى هذه النقطة الهامة فى الاحتفالات. ومن مرة لمرة اطلب الى الجمهور التقليل من حـدة انفعاله المبـاشر ،

خوفا من تحوله الى مردد مستهلك الأغنية ، فتضيع لهجتها او تتحول العلاقة معها الى علاقة خطابية اعلامية دعائية . لا تترك في النفوس الا ضجيجا لا يلبث ان يزول بعد الخروج من القاعة او الملعب .

س — هل تعتبر أن لكم «كميادين» جمهوركم الخاص ؟ من هو هذا الجمهور ؟

ج . اغانينا يتداولها الناس الطيبون في كل المناطق وبرغبة وقابلية. ومن اهداف الأغنية ومن طبيعتها الفنية أن تتوجه الى الصديق والى غير الصديق لكسبه الى مواقع انسانية مشتركة . فالحواجز قسم كبير منها مفتعل وقسرى والرهان على الوحدة هو رهان فعلى وجدى .

فمن لا يجد مكانا له في الموقف السياسي لهذا الفنان او ذلك قد يستطيع ان يجد هذا المكان في العمل الفني وربما ساعتئذ يستطيع تفهم الموقف السياسي .

ان الأغنية فوق الحواجز . مع تحفظ بسيط هو ان تغتنم الأغنية هذا التأييد العام المسبق لتدافع عن مستواها ولا تخيب آمال واحساسيس مؤيديها .

أحيانا هناك من تضايق من هذا الواقع وكأنه يريد أن يحتكر الأمر لصالح فريق معين .

انني اشتغل الأغنية من موقع اشعر انه مهم : البيئة ، المجتمع ، الوطن ، واشعر انه كلما انطلقت وانفتحت هذه الدوائر على ما هو أوسع كان ذلك افضل . عندما يقول (درويش) (انا احمد الكوني) اشعر بضرورة اى وحدة على الأرض .

من على هذه الأرضية وهذه الحساسية الجميلة يمكن لشعب مازال بحلم ، أن يعيش ويبقى ويغنى .

س — تحدثنا عن «رعاية الجمهور» اذا صح القول لأغنيتكم ، هل يمكن الحديث في المقابل عن رعاية رسمية لبنانيا أو عربيا ؟

ج . الدولة عندنا تشكل اضعف الأطراف الموجودة على الساحة . وقد يكون لها اعذارها في عدم ايلاء المسألة الثقافية اهتماما خاصا . خصوصا انها غارقة في اوحالها . ولكن هذه الأعذار تتراجع عندما نعلم ان وجود الدولة نفسه رهن بعثورها على المحاور التوحيدية في البلاد والاهتمام بها . فمن المقومات الأولى لوجود هذه الدولة انها

دولة واحدة لشعب واحد . وعندما يزول هذا العنصر تزول الدولة نفسها ولا يبقى مبرر لوجودها . هكذا تندرج المسالة الثقافية فى سلم الأولويات باعتبارها مسالة تطال عمق الوجدان الشعبى وتكشف عن وحدة هذا الوجدان .

فالدولة اللبنانية تتمتع بدرجة من (الهبل) قل نظيرها فى ما يتعلق حتى بمصالحها التكوينية .

س — ... والاعلام الرسمى العربى ؟

ج . تتفاوت طريقة التعامل الرسمى معنا فى وسائل الاعلام الرسمية العربية فنجد اغنياتنا معتمدة فى مدارس الجزائر ضمن الحصص الفنية وفى عدن ايضا . كما نجد ان هذه الأغنيات فى المقابل شبه ممنوعة فى بلدان عربية اخرى . انما الاكيد ان هذه الأغنيات متداولة ومعروفة باكثر الاشكال اتساعا على المستوى الشعبى العربى عبر « الكاسيتات » المستنسخة .

س — لكن الا يطرح ذلك ، اى استنساخ الكاسيتات مشاكل لكم على صعيد الانتاج والتوزيع ؟

ج . ملاحظة صغيرة ومهمة . نحن لا نستطيع ضبط توزيع الشريط الأصلى بسبب التزوير هنا وفى الخارج . من يرغب فى استنساخ الشريط يستطيع ذلك وبسهولة ومع ذلك تبقى النسخة او الطبعة الأصلية هى الأجود .

وبشراء هذه النسخة « اى النسخة الأصلية » نستطيع متابعة مشروعنا الفنى والذى هو بحاجة الى هكذا ضبط وهكذا دعم كى يستمر .

س — الى أى حد يعنيك الصوت الجميل فى الاغنية ، او ما موقع المغنى فى اغنية كالتى تقدمها ؟

ج . ان الصوت الجميل بحد ذاته لا يعنينا . انما هو يعنينا فى السياق الذى نعمل فيه .

(سيد درويش) قد كسر منطق الصوت الجميل السائد فى عصره واحدث رائحة جمالية جديدة سمحت بها متغيرات المرحلة . هكذا نحن نغنى دراما الكسور الموجودة فى النفس العربية وفى الفكر العربى وكذلك فى الجمالية العربية . على هذا نحن مع الصوت الجميل الرنان ذى الابعاد الطبيعية الأولية الممتازة . ولكن هذا ليس شرطا لعملنا . اننا نهتمون بالأداء الصوتى لما نسميه الحساسية الجديدة .

س — وصوت أميمة الخليل كيف تعرفه ؟

ج • صوت اميمة الخليل هادىء متزن • متميز بدفء شديد •

الأغنية عند اميمة الخليل جاهزة دائمـا فى الحنجرة • وفى العمق تؤدى دون تعثر • صوت اميمة الخليل ينضج ويباغت بالطـاقة الكامنة فيه • ولكن كل هذا عادى وممكن ان تراه عند الكثير من اصحاب الأصـوات الجميلة • الأهم والذى يميز أميمة الخليـل هـو ايمانهـا بالفعل الغنائى الذى تقوم به والطموح الذى تسعى اليه • تدرك اميمة تماما كيف يتكون الصوت وكيف يصل المبدع عبر نهج مغـاير للتقليد السائد والنجومية السريعة الزائفة •

س — نعود لمسألة تعاطيك تلحين الشعر الحديث ، لمـاذا وكيف تم ذلك وأين ؟

ج • سنة١٩٧٦ ذهبت الى باريس تاركا بلدتى (عمشيت) معمجموعة من الأصدقاء • لم تحتمل المنطقة يومهـا ميولنا (اليسارية) • والتقيت هناك بمجموعة كبيرة من الشـباب الوافدين حديثا أو المقيمين هنـاك بدافع الدراسة او السياسة • وكان مجموع اللقاءات مع الشباب يكون مناخا اجتماعيا وسياسيا حارا تزكى طراوته الأحداث المتسارعة التى كانت تجرى فى لبنان والتى كانت تاخذ طابعها الدراماتيكى المعروف • وكنت احمل معى بعض دواوين (محمود درويش) افتح احدها بين الحين والآخر واستخرج المقطع او الجملة المناسبة لتصورى بانه مقـارن بين الايقاعات اللغوية والمعنوية وبين الايقاعات الموسيقية • تعرفت بعدها الى الشعراء الشـباب الذين كانوا هناك محمد العبد الله وعباس بيضون • تعرفت عليهم لوحدى عبر قراءات شبه صامتة للنصـوص الشعرية الحديثة • ومقاربات لهذه النصوص يغلب عليها طابع الحـذر حتى الخوف • الخوف المصاحب دائمـا لأى مشروع جديد • بخجل وتردد بدت اعرض تصورى لضرورة غنا النص الشعرى الحديث • كان الشباب الشعراء يسمعوننى ويهزون برؤوسهم • ربما لم يدركوا يومها تمـاما ما هو مشروعى وخطورة ما احاول الخوض فيه •

ولكننى تابعت المهمة وتابعت وصفى الموسيقى لأكثر من نص شعرى وشكلنا هنـاك فرقة صغيرة وبالمتوافر انئذ (طبلة — ناى — كمان) صاحبها على العود • واطلقنا عليها اسم الميادين • وبدانا بتقديم الحفلات

فى القاعات الجماعية للطلاب . وكانت هذه القاعات تغص بالشـباب العرب كما هو الحال دائمـا عند اى نشاط يحدث هنـاك (ندوة ـ محاضرة ـ عرض فيلم) ونحن نخطو بخطوتنا الأولى من التجربة الغنائية الموسيقية . ولم استطع والليوم التراجع عما بدأته .

س ـ نعلم ان غنائية «أحمد العربى» جاهزة،لكن «يا محلا نورها» صدرت قبلها ، ماذا ينتظر «أحمد العربى» للظهور ؟

ج . غنائية (أحمد العربى) انجزتهـا من فترة وبعد عمـل دؤوب استغرق اكثر من سنتين وهى تنتظر الطبع على اشرطة واسطوانات ربما عما قريب .

س ـ هذه الغنائية كما تسميها ، ما علاقتها ببقية أعمالك أين تلتقى معهـا وأين تنفـرد ؟

ج . هذه الغنائية تشترك مع بقية اعمالى بكونها نتيجـة تراكمية لها وهى مقدماتها الضرورية . وهذه الغنائية تختلف عن اعمالى السابقة بانتقالها من الجزئى الى الشامل الكلى . لحنت القصيدة كلها . ومدتها حوالى الساعة والنصف . فهى بالتـالى تعبير عن رؤيا متكاملة ذات موضوع واحد يتخذ الطـابع الملحمى وبالتالى تستطيع هنـا وصفها (بالجديدة) ـ الأغنية الجديدة .

وهذا العمل يتخذ اهميته ايضا من كونه فاتحـة لأعمال اخرى لهـا الشمولية نفسها عبر قصائد اخرى وبالتالى فانه يضعها علـى أبواب تاسيس شـكل جديد للأغنية العربية . يضعها فى خانة مضادة للاستجابات السهلة وردود الفعل الجاهزة ، اضافة الى إنهـا تحاول ان تكون بحثا فى علاقة الموسيقى بالنص والمسرح بالتشكيل والرقص. حاولنا جاهدين اثبات ان هذه الأغنية الجديدة لا تنبثق فقط من اخضاع نصوص متقدمة لذوق موسيقى سائد ، بل اثبـات البعد الموسـيقى فى الدرجة الأولى ، وتقـديم بنـاء موسيقى مقتصد ومنضبط فى وسائله التزيينية والزخرفية والاستبعاد المثير للحشو العاطفى والترداد .

س ـ .... وكيف انجزت هذا العمل ، أما من صعوبات ؟

ج. صعوبات كثيرة واجهتنى فى تنفيذ وتركيب غنائية (أحمد العربى) منها العلاقة مع النص وهو بهذا الحجم والتشابك .

ومن محـاور العمل والتجربة ملء المسافة بين النص العـربى الحديث والجمهور بواسطة الغنـاء والموسيقى . وهكذا كنت أوجـل

مقاطع . وأعيد مقاربتها من جديد كما كنت اضع اشكالا موسيقية متعددة المقطع الواحد لكى اختار عبر التكرار والتنسيق الشكل المناسب الأخير . اضف الى ذلك ما يسمى بالصمت اثناء الغناء . لم تمكنى هذه القصيدة الملحمية من اية فترة للسكوت . لذلك اضطررت الى المونتاج المتكرر حفاظا على درامية العمل . وهناك ايضا وفى مثل هذا العمل الطويل لا تستطيع أن تجد نفسك جاهزا للعمل او فى لحظة ابداعية مناسبة وهنا يصبح الجهد مضاعفا والحواس والأفكار والجسد كلها فى سياق استنفار شامل .

س — بعد كل هذا الجهد فى التأليف كيف تتابع تنفيذ العمل ؟

ج . استمع اثناء مقاربة النص لاكتناه معناه . فقد اصبحت قارئا ممتازا ومداوما للشعر العربى الحديث . واستمتع ايضا فى لحظة التأليف حيث يستقل العمل الموسيقى كابداع فى موازاة منافسة مع العمل الشعرى . وهناك لحظة الاستوديو عند التسجيل . انها لحظة التعب الأكبر والمتعة الكبرى . تعب تكرار المحاولة لضبط التسجيل وتحاشى نشازات الأداء الغنائى والموسيقى التى لا تحصى ثم متعة قطف المقطع الذى اكتمل . وبعدها هناك لحظة جميلة . العمل ، الشريط، الاسطوانة مع الناس — الجمهور — أجد نفسى هنا فى ذروة ممارسة وجودى وتواصلى . انه التعويض الوحيد عن مسيرة التعب الطويلة حيث تتكرس التجربة وتستقل وتصبح ملكية عامة .

س — بعد «أحمد العربى» و «يا محلا نورها» ماذا تعد ، وكيف تواصل ؟

ج . اعمالنا هى دائما ليست محددة بالاطار السياسى الصارم للأغنية . الجديد يبزغ فى جميع ميادين الحياة باشكال متفاوتة . ونحن ننوى ايلاء الجوانب غير السياسية المباشرة اهمية فى اعمالنا المقبلة لكى يكون العمل شاملا وملبيا للجوانب النفسية والروحية والفكرية التى يعيشها الانسان العربى . انا اعمل اليوم على قصائد جديدة لبدر شاكر السياب وادونيس ومحمود درويش ومحمد العبد الله . وسيكون لهذه القصائد المغناة طعم ومذاق جديد فى هذا الوقت المشتعل بالقذائف والموت .

ندوة العـــدد

شعــــر العـــــامية

ولغـــة العامية المصريـــة

تابع الندوة : على ابراهيم

على مدى ثلاثة اسابيع عقد مكتب الادباء والفنانين بحزب التجمع الوطنى ثلاث نـدوات ، عن شـعر العامية والقضايا القومية ولغة العامية وملامح التطـور والصيغ الجمـالية الجـديدة لشعر العامية وعكست هذه الندوات ، ما يموج فى الواقع الثقافى الحالى من تيارات وافكار تبحث عن الخروج من طور البحث عن ملامح واصول وبنـاء مرتكزاتهـا الى مرحلة البنـاء الفكرى الشامل ، الكلى النظرة للواقع الراهن والمستقبل ، واذا كانت بعض هـذه الافكار قد راعها التطرف ليس بمعنى الاتجاه بشكل فورى لتغيير للواقـع الثقافى ، ولكن فى التعسف واطلاق الاحكام الكليـة بنـاء على مفردات ووقائع جزئية وعابرة ، فان المشكلة الحقيقية ، هى ان البيئة الثقـافية التى تنمو فيها هذه الافكار بشـكل لا يسمح لها بالحوار والتفاعل الخصب مع الآراء المناقضة والمخالفة ، بـل ويدفعهـا قسرا ، بحكم الجمود الثقافى وسيطرة فكر بال ورااكد على الاجهزة والمؤسسات الرسمية ، الى الانطواء على الذات بما يجره من تضخم للذات واستعلاء على الواقـع والرغبـة فى استبعاده وليس نفيه جدليا من خلال التجاوز لما هو ارقى • وهكذا تحولت هذه الندوات الى مناقشات عن لغـة العامية المصرية وابنيتهـا وقواعدها المتميزة •

النـدوة الاولى ــ شعر العاميـة والقضايا القومية :

قـدم هـذه النـدوة الشـاعر ، حلمى سـالم وتحـدث فيهـا كـل من دكتور سيد البحراوى وعقب عليه

عبد الحكيم قاسم ثم الشاعر محمد عليوه ، واحمد طه ٠

شعر العامية ملمح هام من حركة الواقعية فى الادب والفن

قال الدكتور سيد البحراوى ، خلال الاسبوع الماضى فوجئت مفاجأة مذهلة بعدم وجود أى دراسة نقدية أو نظرية أو علمية أو تاريخية أو مقالة صحفية عن شعر العامية وكيف تتحمل الاجيال الحالية مسئولية أن يكون لهذا الانتاج الفنى المتميز والذى يشهد له الجميع انه على مستوى راق بدون دراسة لتاريخه أو حركته ٠ وهو ما يدعونى ان اتوجه بالشكر لفريق مكتب الادباء والفنانين الذى انتبه لهذه المسألة ، وعلى الجميع ان يتحمل مسئوليته فى دراسة هذا الانتاج علميا ونقديا ٠

وسأحاول ان اقدم مجموعة من المسلمات الاولية التى يمكن ان يتفق عليها الجميع كاطار عام للمناقشة ٠ ومن هذه المسلمات ، ان العامية المصرية ، ايا كانت لغة أو لهجة ، وسيلة الشعب للتعبير عن نفسه وعن احتياجاته المادية وغير المادية منذ فترة طويلة جدا ٠ وعندما سألت بعض المتخصصين ، ما اذا كان يمكن تحديد فكرة محددة أو زمن محدد لبداية العامية المصرية ، فكانت الاجابة ، انه يصعب ذلك وان كانت هناك مؤشرات عامة على ان القرن الرابع الهجرى كان بداية لتحدد ملامح واضحة للعامية المصرية والعاميات فى الاقطار العربية ، وبالطبع ربما كانت بذور التفاعل بين اللغات واللهجات السائدة فى مصر حدث من قبل الاسلام الى ان تبلورت بوضوح فى القرن الرابع الهجرى ٠ وهناك فص (للمقدسى) فى كتابه (أحسن التقاسيم) عن الخصائص المميزة لكل اقليم من الاقاليم التى رآها فى جولته التى قام بها فى القرن الرابع الهجرى ٠ ونحن نلاحظ بعض ملامح هذه العامية المصرية حتى فى الشعر الذى اعتبر فصيحا بعد الفتح العربى الاسلامى ومنذ القرنين الثانى والثالث الهجريين فالفنون العامية قديمة وممتدة فى التاريخ العربى والاسلامى ، وتزداد الرغبة فى التعبير عن النفس بالعامية ، عندما تتراجع الفنون الرسمية ، فى التعبير عن الحاجات الروحية ، والجمالية للشعب ، وعندما يتراجع كتاب الفصحى واللغة الفصحى لصيغة عامة ٠ ويقدم الشعب بنفسه فنونه ، ومن هنا فان فترات انحطاط الادب الرسمى تعنى ازدهار الادب والشعر العامى ٠

قانون تطور التعبير بالعامية :

وعندما نتتبع نشأة من الزجل ، وهو اكثر الفنون الشعبية تداولا يقودنا الى قانون تطور التعبير بالعامية ٠ فالزجل نشأ فى الاندلس متولدا من فن الوشحات بعد ان استولى عليه المثقفون وحولوه من أدب شعبى الى ادب رسمى ، عند ذلك تحرك الشعب وولد من الموشحات فنا شعبيا هو الزجل ، الذى ازدهر وانضوى تحته مجمل الفنون الشعرية مثل المثل ، والموال ، وغيرها من الفنون

الشعبية . واستمر الزجل حتى الوقت الحاضر وابرز ممثليه (عبد الحميد البنهاوي) ولكن فى اواخر الاربعينات بدأت حركة جديدة حرص اصحابها على تمييز انفسهم عن الزجل والزجاليين ، لاسباب كثيرة ، اهمها من وجهة نظري ، هي رغبة الشعراء فى ان يكونوا صادقين مع تجربتهم • حين ان التجربة الشعرية التى قدمت اواخر الاربعينات واخذت طابعها المميز فى منتصف الخمسينات وما بعدها ، تجربة متميزة واضحة عن الزجل سواء فى الشكل أو المضمون أو الوسائل التى يستخدمها الشاعر لصياغة مضمون تجربته • فالزجل كان يتناول غرضا محددا ، ويحرص على ان يتضمن الحكمة ويعتمد ايقاع مجمل العناصر المميزة للشعر العربى القديم • ورغم تمايز الزجل عن الشعر الفصيح الا ان استخدام اوزانه ، أو خلق وزنا خاصا للزجل ، وفى الغالب استخدم ايقاع واحد وبحر واحد ونمط قافيه واحد ، بالاضافة الى اعتماده على نفس منطق الشاعر القديم فى التركيب المجازى وكان سائدا ما يسمى ببعد الحكاية ، أى وضوح العلاقة بين الطرفين • واختلفت الاوضاع مع بيرم التونسى الذى كان يحمل ما تسميه ملامح رومانسية ، وهو ما جعله ينوع فى الاوزان والقوافى ونلحظ تاثير بعض الاصوات وان كنا ندرجه فى اطار الزجل عامة • ويختلف شاعر العامية فى انه لا ينطلق من غرض محدد مسبق فى ذهنه وانما لديه تجربة شعرية تأخذ ملامحها مع التشكيل وتنحت لنفسها مجراها الخاص بمعنى ان تدخل اكثر من وزن وتستخدم التفعيلة بطريقة موزعة غير منطقية ، تستخدم القوافى أو لا تستخدمها ، أى نفس تقنيات حركة الشعر الحر •

شعراء اليسار والتوجه للجماهير :

ومن وجهة نظرى ان توجه الشعراء للعامية كان منذ البداية لرغبة واضحة فى التوجه نحو الجماهير ، وهناك نص لسلامة موسى فى كتابه (البلاغة العصرية واللغة العربية) يتهم النقاد الاشتراكيين بانهم يميلوا لاستخدام العامية ويتهم هو النقاد وبانهم لا يفهموا هذه الظاهرة ، لان استخدام الاشتراكيين للعامية يرجع لاهتمامهم بروح الشعب ، واعتقد ان هذا هو المبرر الاساسى لنشأة حركة شعر العامية • وهو ملمح هام من مجمل ما اسميه الحركة الواقعية فى الادب والفن التى ازدهرت فى الاربعينات • وربما اكون مغاليا بعض الشىء ، عندما اقول ان نشأة شعر العامية الحديث نشأة يسارية ، بمعنى ان مجمل التوجهات العامة لحركة شعر العامية المصرية كانت لشعراء يساريين ، ومرتبطين بتوجيهات اليسار للجماهير ومخاطبة الشعب واعتمد فى هذا الحكم على معلوماتى الخاصة لعدم وجود معلومات تاريخية • واذا ما اتفقنا على ان التوجه لشعر العامية كان انجازا يساريا ، فمن المنطقى ان تكون منطلقات الشعراء طبقية ، وبهذا

المعنى يكون شعر العامية ضد القومية العربية بمفهوم القوميين العرب المثالى الذى يتجاهل الخصائص النوعية لكل شعب من شعوب المنطقة العربية • بينما هم وحدويون تقوم رغبتهم فى تحقيق الوحدة العربية على اسس صحيحة لا تكون متجاهلة الفروق النوعية لكل شعب من الشعوب • بل وحدة تتحقق بين شعوب متميزة ، وواضحة التمايز • لكى تكون على اساس علمى ودائم • منهم قوميون بالمعنى العلمى وليس بالمعنى المثالى واتهامهم بانه ضد القومية بهذا المعنى غير صحيح • وما ادركه شعراء العامية فى الخمسينات ، وصل اليه القوميون العرب فى السبعينات •

شعر العامية بعد ٦٧ اقل توجها للجماهير :

فى تقديرى ان علاقة الجيل الأول بالجماهير الذى اعتبرته أحد الاهداف الاساسية للكتابة ، كانت اكثر وضوحا من الجيل الثانى والجيل الثالث خاصة بعد ٦٧ ، لاهتمام شعراء العامية بتنمية القصيدة للغتها وقدرتها على التوصيل ، وبمعنى ادق فان القصيدة العامية بعد ٦٧ تسعى لان تكون القصيدة حديثة ، تهتم بالبناء سواء اكان دراميا أو دائريا ، تتهم برؤية الشاعر اكثر من اهتمامها بالتجربة الموضوعية الخارجية ، وربما لا يعتبر هذا عيبا لأن وراءه العزلة التى تحرص السلطة ان يكون الفنانين بصفة عامة والشعراء خاصة معزولين عن الجماهير • وهذه المسألة ذات اثر واضح على شاعر العامية لان علاقته بالجماهير اساسية فى التشكيل ، فاذا ما انقطع عن جمهوره الطبيعى ، ينسحب من مجال التواصل معه ويكون همه ان تحمل القصيدة رؤياه الخاصة ، وربما تحمل اغترابه وما اخشاه هو ان شعر العامية يكاد ان يصبح شعرا ، وبالتالى لم تصبح اللغة شيء ذا قيمة ، اصبحت مجرد اداة مثل الفصحى تماما ، ولا يوجد تمايز لشعراء العامية • وانما المسألة اصبحت ان هناك تقاليد للكتابة بالعامية ، التى اصبحت غاية لذاتها • واخشى ان يتحول شعراء العامية ، الى شعراء رسميين • لان التجربة الفردية فى شعر العامية اصبحت موجودة وعلاقتهم بالشعب ليست وثيقة واصبح شعر العامية واقفا فى المسافة ما بين الشعر الشعبى والشعر الرسمى ، وان كان هو اقرب من وجهة نظرى الى الشعر الشعبى • وان كان قربه من الشعر الرسمى ليس اتهاما بل توصيفا لكيفية وصوله لمتلقيه عبر الادوات الرسمية ، الصحفية ، الاذاعة ، التلفزيون ، واقول ان مجمل ثقافتنا هى ثقافة تقع فى هذا النطاق واقرب الى الثقافة الرسمية ، وحتى صحافة حزب التجمع والكتابات التى يكتبها التقدميون من ادب وشعر وقصة قصيرة •

القاص • عبد الحكيم قاسم :

(مستويان للتعامل مع اللغة)

عرفت الشاعر فؤاد حداد فى سجن الواحات وعرفت صلاح جاهين من

كتاباته ورسومه وأحس لفقداهمـا بالألم الحقيقى ، بالنظر الى لحظـات سعادة ، نجحا فى أن يمـلأ بهـا حياتنا جميعا . وأنا أحس بغربتى فى مكانى هذا فليس لى بشعر العامية علاقة سوى استماعي اليه من حين لآخر ، وأنا أحس بنوع من الخـوف ازاء شعراء العامية وجمهورهم ، فهم قوم مليئون بحماس وأمن وغامض ، متصل بأسباب حماسية وعميقـة وشديدة الغربة علـى وشـديدة الاستغلاق على فهمى وما ذكـرت الشاعرين الكبيرين ، الا لأجد مسافة فى وجدانكم تتيح لى أن اتكلم . فنحن فى احتياج شديد لأن نعرف ماهو شعر العامية على كثرة ما نكتبه وما نستمع اليه . ويجب أن نضع له فى النهاية تعريف ما . وما قـاله د. سـيد البحراوى عن عدم وجود دراسـة نظرية يؤكد هذا ، وتصورى للوصول الى هذا التعريف انه يجب أن تعرف ما هى اللغة العامية وما هى اللغـة الفصحى . وفى تصورى انه يوجد مستويان للتعامل مع اللغة ، المستوى الدراج الذى يأتى على البديهـة ، وبسرعة وفى الشـئون العـامة والقريبة للفهم . ومستوى أكثـر تأملا وضبطا ودقة وشمولا ، وهـو المستوى المكتوب ولدى كل شـعب هذان المستويان . وأعتقد أن علماء اللغويات قد كتبوا ، كتابات كثيرة فى هذا المجال وان كنا لسنا فى حاجة الى التعرف على تجارب الشعوب الأخرى ، لأنها لن تشبه من قريب أو بعيد تجربة شعبنا ولكن علمـاء العـرب هم الـذين بـدأوا اثارة هذه المشكلة ، وقسموا تعاملنا مـع اللغة الى لغتين لغة عامية ولغـة فصحى ، ويبدى هذا فى صـورة علمية رصينة ، ووثيقة ، وان كان لهذا التعرض منطقه وغايته وهدفه واعتقد اننا خليقون بأن نعيد طـرح القضية . فاللغة العربية وافدة على الشعب المصرى من الخارج ودراستها لا تنفصل عن دراسة دخول الاسلام مصر . وبصرف النظر عن النواحى اللاهوتية ، فان الحركة الاسلامية التى بدأت برسالة النبى محمـد هى حركة توحيد للشعوب فى مواجهة الغزو الرومانى ومن قبـل الصليبى لهذه المنطقة . واصبحت اللغـة العربية ، هى اللغـة القادرة على تصوير هذا الوجدان الجـديد فى مواجهة الغزو الأجنبى والاتجاهات الشعوبية .

ومن هنا أبدأ اول تعليق علـى الدكتور (سيد البحراوى) عن ما قاله ان شعر العامية يكاد أن يصـبح شعرا فقط معنى هـذا أنه حينمـا استقر وأصبح متميزا فى ثقافتنا اتجه الى الاحساسات التى يمكن أن نسميها فصيحة وخرج من الرطانة التى لاتملك أفق المقاومة الى اللغة الرسمية التى تستطيع أن تتصل نبرات عميـق وطويل فى مقاومة التدخل الاجنبى .

وما قاله د. سيد عن نشأة شعر العامية فى أحضان اليسار ، فأنـا أشكك فى حقيقة علاقة اليسـار بالشعب . فلم يكن اليسار فى مصر ،

فى اى وقت من الأوقات شعبيا ، وانما هو ادعى الشعبية بقوة وحماس حارق حتى خجل الناس أن يردوا عليه هذا . ولم يكن سلامة موسى بطلا شعبيا فى لحظة من لحظات حياته ولا قريبا من الشعب وانما كان مثقفا فاذا دافع عن الشعر العامى فهو قصير الباع ، قليل الحيلة ، وكان الشعر العامى أداة من ادوات اليسار المخالفة لما هو سائد اما تعبير الشعب عن نفسه عندما تعجز الفنون الرسمية ، فانا هنا استعيد المفهوم الماركسى (البناء الفوقى ، والبناء التحتى) فاذا ما كانت الابنية الفوقية غير متصلة اتصالا حميما بالابنية التحتية، وكانت الطبقة المثقفة انعزلت عن الشعب ، اما تبتريكها ، أو تقريبها، أو رطانتها بلغة عربية قاموسية وغير مفهومة . هنا يبقى الشعب وحيدا وعليه أن يغنى مواويله . وها لحظة يجب عزلها ودراستها لا أن نجعل فيها قانونا مرجعيا .. أما القول بان الدافع لشعر العامية هو رغبة فى الصدق مع النفس فاعتقد أن شاعر العامية قليل الصدق مع نفسه ، وان الصدق مع النفس قضية ذاتية وشخصية وليست قضية اللغة فى حد ذاتها ، فهناك شعراء مبدعون وهناك شعراء على التبن يرددون ما قاله احد الشعراء للمبدعين . ويقول سيد البحراوى ان شعر العامية ضد القومية العربية وانا اقول انه لا يوجد شعر جميل ضد شىء ما ، فالفن مع الانسان سواء كنت احبه أو لا أحبه ».

الشاعر ــ محمد عليوه

كانت جماهيرية شعراء الخمسينات تفوق ما بعدهم لأنه السلطة كانت وقتها ضد الاستعمار والصهيونية ، وهناك مساحة من الاتفاق مع شعراء اليسار المناهضين أساسا للصهيونية والاستعمار . ولهذا كان شاعر مثل عبد الرحمن الابنودى جماهيريا لانه كان يكفيه ساعين فى برنامج « بعد التحية والسلام » واتح لى اذاعة أو شارع ولترى جماهيرى أم لا .

ويقول د. البحراوى ان شعر العامية يكون جمالياته الخاصة التى تفصل عن روح الشعب المصرى . وهنا نسأل هل يجب ان تقف اللغة عند حد معين لكى تظل مرتبطة بالشعب أم يجب تفجيرها وتطويرها .

وانا استطيع ان اجزم ان العامية لغة ، لأن شعب يحملها ويتكلم بها ويعبر عن نفسه فلماذا لا تكون لغة، وهى لها مقومات خاصة فنحن فى العامية باضافة حرف (ب) يصير اى فعل مضارع مستمر وهو غير موجود فى الفصح ونستخدم الاسم الوصول (اللى) فى حالة الفرد والمثنى والجمع، نستخدم بدل (لا) النافية كلمة (مش) أو أضيف (ش) فى نهاية الكلمة واجتهادات مجموعة (مواسم) التى أثبتت ان العامية ليس لها نائب فاعل .

الشاعر أحمد طه

قضية اللغة العامية ، وارتباطها بالقومية العربية أو الوحدة العربية، أو السياسية حقيقة موجودة وتحتاج الى بحث ودراسة .. ويجب أن نكون شجعانا لنقول ان الدولة الاسلامية هى التى امتدت بالتاريخ فى هذه المنطقة . ولم يستمر الحكم العربى سوى قرن واحد وانتهى تماما بسقوط الدولة الاموية ، وليس هذا ضد القوميات لأن القوميات لها شروطها ومرتكزاتها ، التى لا تتعلق بهذا الحكم أو ذاك . وبعد أن استوى العباسيون على الحكم تعددت الدول الاسلامية ومعظمها لم تكن تتكلم العربية قبل الفتح ومنهم شعوب عريقة مثل مصر ، وفارس والاندلس وغيرها . ولم يرتبط أدب العامية مطلقا بيسار أو يمين . ولدى ابن خلدون الذى عاش فى القرن السابع الهجرى . أن أدب العامية كان مزدهرا فى الاندلس ومصر والعراق .. أى بعد انهيار الدولة العربية المركزية ، وخاصة لدى الشعوب ذات التراث واللغة التى اعتمدت على الأبجدية العربية ولكنها انجبت لغة أخرى تعتمد على الابجدية العربية ، وجزء من تراثها بالاضافة الى تراث هذه الشعوب الخاص ومن الثابت تاريخيا ان الشعب المصرى لم يتكلم العربية ، الا فى القرن الرابع الهجرى تقريبا ، وقيل إن الخليفة العباسى عندما حضر الى مصر فى القرن الرابع الهجرى كان معه مجموعة من المترجمين ولكن لأن التاريخ ، تاريخ دول وتاريخ رسمى وعربى ، فقد تم طمس آداب الشعوب القديمة كالشعب المصرى ، والا أين ابداعات الشعب المصرى فى الالف سنة السابقة على الاسلام فالتاريخ الذى طمس آداب حركات شيعية وصوفية غيبية وباطنية قادر على طمس تراث شعبى . ولا يبقى غير تراث المؤسسات الرسمية المدون ومع استيباط اللغة العربية بالدين يرى البعض انها كانت فى مواجهة الامبراطورية الفارسية والرومانية وهو قول فيه شك كبير . وكيف نفسر أن اللغة العربية الآن فى مواجهة الغزو الاوروبى ، هل هذا يعنى أن التاريخ يكرر نفسه ولا يسير الى الامام . وهو شىء ينتمى لنظرة غير علمية . وتفسير مرفوض ولا اقبله ولا أعتقد أن أحد يقبله على وجه الاطلاق .

وأدب العامية ازدهر فى الشعوب القديمة مثل الشعب المصرى ، بعد أن أصبح جهاز الحكم ، أجنبى ، تركى أو غير عربى ، وذلك منذ تدهور الدولة العباسية وكون الشعب لغته الجديدة العامية وادبه العامى ، واستطاع الشعب المصرى تمصير الاسلام وتمصير التراث العربى الوافد الى مصر مثل الزير سالم والف ليلة وليلة والهلالية واعطاها من سمته وهويته ، أى أن أدب العامية

سابق على اليسار واليمين ومسألة احياء القومية العربية في العصر الحاضر . ويجب النظر اليه مجرداً عن الأفكار المسبقة ، تجاه الاسلام أو القومية العربية .

واقول ان اللغة العربية نفسها بدأت تدخل عصر الآداب العربية المتعددة وبالتالي عصر اللغات العربية المتعددة ، ومنها العامية المصرية . وهنا أحب أن انوه أنه لم يتكلم أحد عن الفترة النفطية في محاولة لطمسه مرة أخرى فهناك أدب في مصر موجه أساساً لدول النفط التي ترتدي عباءة الاسلام أو عباءة سيبوية . وأدب العامية في مصر كان مزدهرا في تلك الفترة لأنه تعود التجاهل من المؤسسة الرسمية وهو لا يريد أن يصبح أدبا رسميا .

د. صلاح الراوي

العامية المصرية ، مثل المرأة المصرية تقع عليها طبقيتان ، طبقية الرجل ، أي طبقية شعراء الفصحى والمكرسين لها وطبقية المجتمع ، دون أي هوامش ايديولوجية على الموضوع . وأنا اتساءل ما المقصود بالاقليمية من حيث المبدأ فهل مجرد التعبير والتشكيل الفني الجمالي بالعامية ، يعني ابتداءا (الاقليمية) أم تكريس بمضمون الشعر ، أي يتضمن مضامين مضادة للقومية ؟ . هذا سؤال أطلقه في الفراغ . ومعنى هذا أننا نستخدم لغتان ، عربية ، وأخرى غير عربية ، مع ملاحظة أن عكس الفصحى هي الاعجمية وليست العامية وأنا أعتبر أن لغة قريش ، هي لغة حركة يوليو ، وامتداداتها . ثم ماذا نقول عن الشعوبيين الذين أنتجوا شعر بالفصحى مثل أبي العتاهية وأبي الحسن بن هانىء ، هل هو ضد القومية ؟ هل هو عامية مع أنه كتب بالفصحى ؟ مع ملاحظة أن كل تجديد يتهم بالشعوبية . ومن أطرف الأشياء ان الأستاذ ، رجاء النقاش ، كتب دراسة عن (القمر والطين) ديوان صلاح جاهين ، وروفيه على الانعزاليون في مصر (د. لويس عوض ، وتوفيق الحكيم) ويرى أن كل دعوة للعامية هي دعوة شعوبية ، مستندا الى مفهوم الدين وهو يصف دراسة الدكتورة نفوسة زكريا ، مدرسة علم اللغة في جامعة الاسكندرية بأنها باللغة القيمة والعمق والاهمية ، وأنا أراها باللغة السطحية ، والتفاهة لأنها تبدأ في المقدمة بأن العامية بلاء ابتليت به مصر ، وارتبطت بالمستشرقين وأهدافهم الاستعمارية ، وتقول انه لحسن الحظ انها اكتشفت أن الشعر برئ من العامية . وأرجو مراجعة ما تقوله الورقة المقدمة عن الندوة عن أن الشعر العامي ارتبط بالمد الوطني ، ثم تقول ان صعوده ارتبط بالانحطاط الثقافي ، أي أن كل صعود وطني مرتبط بالضرورة بانحطاط في الثقافة الرسمة . وهذا طرح رسمي .

وشعراء العامية فى حقيقة النفط مورس عليهم ، ثلاث طبقات ، طبقية الفصحى وطبقية المجتمع وطبقيـــة النفط . والحمد لله انه لم يغير شاعر عامية طريقته ويكتب بالفصحى من اجل النشر فى صحف النفط . وكنـــت أحب أن نضع مكان الحقب النفطيـــة مسألة أهم وهى انغماس الشـــعراء فى كتابة الأغنيـــة اليومية لأنـــه ذو تأثيرات عميقة . واتفق مع الدكتور سيد البحراوى فى ذهول عن قلـــة

الدراسات العامية . وانبه الى بعض الدراسات الاولية ، مثل دراســـة سيد خميس عن ديـــوان (الأرض والعيال) لعبد الرحمن الابنـــودى . ودراسة لرجاء النقاش عن ديـــوان (القمر والطين) ودراسة رديئة فى جزئين (لنبيل خلف) فى مجلـــة ومصرية (!)

وأعود الى ما قاله الدكتـــور البحراوى ، فلم تكن بداية شـــعر العامية بفؤاد حداد وصلاح جاهين ؛ لأن المنطقة الكبرى لشعرهما فى دائرة الزجل . بينما الانتقالة الحقيقية فى شعر العامية كانت مع الابنودى وسيد حجاب وحجاج البارى وفؤاد قاعود وزين العابدين فؤاد . وإن كان شعر العامية يمتد بجذوره الى قرون طويلة مضت حتى (ابن سيدون) الـــذى مات سنة ٨٦٨هـ. وتأثيراته على فؤاد حداد واضحة فالعامية كشعر ظهرت قبل اليسار واليمين الا اذا كان يقصد باليسار المعارضة بشكل عام ومطلق

وكيف يكون شعر العامية ضد القومية وأممى فى نفس الوقت .. وكتـــاب (المعرب) ودرس صاحبه ما دخل فى القرآن من الفاظ غير عربية مثـــل (جهنم) وقال ان العرب اخذت هذه الالفاظ واجرتها مجرى لســـانها وحولتها الى عربية فكيف بالله يمنع علينا ما لم يمتنع عن القرآن هـــذا سؤال ؟

وبالنسبة لمـــا قاله عبد الحـــكيم قاسم عن بداية اتجاه شعر العامية الى الاحساسات الفصحية فما معنى الاحساسات الفصحية ؟ عند البلاغيين العرب ، اللفظ الفصيح هـــو اللفظ الذى ليس حوشيا وليس متنـــافر الحروف او غريبا على السمع ، فهل هناك احساس فصيح ؟ .

ولا يقتصر وجود شـــعراء متن وحاشيته على العامية كما قـــال الاخ عبد الحكيم قاسم فهنـــاك فى الفصحى شعراء على متن ادونيس وصلاح عبد الصبور .. الخ .

احمـــد مجـــاهد

أستطيع أن أرصد بداية شـــعر العامية فى فترة مبكرة جدا ، عن ابن خلدون أو العصر العباسى ، بل منـــذ نشأة الشعر الجاهلى ، فبجـــوار القصائد الجاهلية كان يوجد الاراجيز الشعبية . وشعر العـــامية يعنى ، شعر العامة الذى يستخدم اللغـــة البسيطة والأفكار القريبة . ولهـــذا فالشعر العامى موجود وممتد ولا ننكر تبنى الحركة التقدمية لهذا الاتجـــاه

بصفته أقرب الى الوجدان الشعبى وهو الذى افسد الشعر وحوله الى منشور سياسى ووسعت الفجوة بينه وبين الابداع الفنى .

واختلف مع الدكتور البحراوى فى أن القصيدة العامية اصبحت قريبة من الفصحى فالقصيدة العامية تختلف فى اللغة عن الفصحى لكنها تتفق معها فى الفكر والمضمون وفى رأيى ان الاختلاف أساسا فى الصورة، فالشعر هو تعبير بالصورة ، ويتنفس والشاعر العامى ببساطة الصورة . وهو ما يعجز عنه شاعر الفصحى .

الشاعر سيد حجاب

اللغة كائن حى متجدد

ازعم أن هناك لغة عامية واكثر من هذا عاميات مختلفة فى المنطقة العربية وفصحيات مختلفة أيضا . والمسألة هل تنظر للغة بمنظور سكونى استاتيكى ثابت على أنها كائن تمت ولادته وتشكيله نهائيا ، أم ككائن حى يمارس الحياة ويتجدد مع تجدد الحياة ؟ ويعقب هذا السؤال عن متى ظهرت العامية ؟

وازعم انها ظهرت فى وقت مبكر جدا ورغم انى لم أجد نصوص ، لكن اجد نص لدى الاستاذ حسن صبحى البكرى فى الخمسينات (يابهية خبرينى) جمعه عمال الاقصر ، يقول عنه ، ان نص هذه الاغنية موجود فى أغنية فرعونية قديمة فكيف وصلت هذه المعانى والاخيلة من الفراعنة الى الفلاح المصرى سنة ١٩٥٠ .. فيفينا هناك وحدة لغوية لم ترصد بما يكفى فى الوثائق الرسمية . وهذا يعنى أن العامية المصرية كانت ضرورة حياة ، وظلت تنمو الى أن تصل لهذه الكيفية وقد أبدعت فنونا لم يصلنا منها الكثير ونحن بانتظار دراسات اعمق عن هذه المقولة . والاشكالية الثانية ان كلمة زجل لا تعنى معنى محددا ، فكلمة الزجل الوحيدة جاءت على لسان شاعر يقول :

مررت على منادى سواك
فراعنى به زجل الامجاد فوق المكارم

واعتقد ان اطلاق كلمة زجل على شعر العامية كان نوع من التعالى الرسمى من نقاد رسميين ازاء أدب العوام . وحتى الآن مازلنا نحمل هذه المقولة المتعالية دون النظر الى مغزى صحتها . وباختصار شديد ، فالكلام اما شعر أو نثر ولا يوجد صيغة اخرى . وتصنيف الكلام ، شعرا أو نثر أوزجل .. فهو تبسيط مخل . وبسبب كثير من الشعر المصرى الذى أبدعه شعراء مجهولون عن اطار الشعر العظيم . وما يطلق عليه تجاوزا (زجل) فهو ما يقف عند حدود النظم للمعنى يستوى فى ذلك ابن مالك والزجالين الذين لم يصلوا لدرجة الشعر وبيرم التونسى وابن عروس فى كثير من اعماله . وتصبح المسألة باختصار شعر أم لا شعر ، وما هو دون الشعر يدخل فى اطار (الزجل) والمفروض أن يكون الشاعر

صادقا مع نفسه وأن ينقل لنـــا شهادته البسيطة بمعنى أن يشـــكل موقفه من الكون جماليا بأدوات الفن أو الجنس الذى يستخدمه اما أن يصل أو لا يصل للجماهير فمسالة يدخـــل فيها جهد النقاد والمنـــاخ الثقـــافى والسياسى . السائد وليســـته من مسئولية الشاعر ، فليس مطـــلوب من الشـاعر الا أن يكون شـــاعرا ، شاهدا ، صادقا ، وبريئـــا . وحين تتكون رؤيته يصبح قصيدا مركب ، مثل القصائد التى نراهـــا . وليس مهمة الشاعر التحريض وانما الكشف ، فاذا كانت مهمة الفيلسوف كشـــف قوانين الوجود الكلية ، فمهمـــة أن يكشف القوانين المنعكســـة فى داخل الفن من خلال شهادته الحميمة .

فى العــدد القادم

* قصيدة لم تنشر من قبـــل
للشاعر : محمد الفيتورى

* * *

* تعقيبان على ملف الحركة الأدبية فى الشرقية
لعبـــد العليم موسى
وابراهيم الدمرداش

دليل المصطلحات الأدبية

راديو وأدب :

ترجمة واعداد : احمد الخميسي

كلمة راديو مشتقة من الكلمة اللاتينية "Radus" وتعنى الاشعاع . ويعد الراديو أحدى الوسائل الهامة الكبرى لاذاعة ونشر الأدب . وليس فى اللغة الروسية مصطلح يشير بكلمة واحدة الى نوعية العلاقة التى تربط الكاتب والاذاعة . وقد جرت فى الثلاثينات محاولة لدمج كلمتى « كاتب — راديو » ولكن لم يكتب لها الانتشار . وليس فى لغتنا العربية أيضا مصطلح من هذا النوع، بل ان ما نسميه « كاتب اذاعى » لا يشير الى دلالة محددة . فقد يكون ذلك الكاتب روائيا يكتب للراديو بصورة مؤقتة ، وقد يكون كاتبا حرفته كتابة التمثيليات . وبالنسبة لاذاعة الأدب ، يمكننا أن نلاحظ نوعين من من الأدب المذاع ، الاول هو ما جرت كتابته خصيصا لراديو ، والثانى نصوص معدة عن روايات وأعمال أدبية نشرت مستقلة عن الراديو . وفى محطات الاذاعة الكبرى تشغل البرامج الأدبية فى المتوسط حوالى خمس المادة التى يذيعها الراديو . وقد أشار الشاعر الكبير «مايكوفسكى» الى أهمية الراديو كاكتشاف ، ووسيط لنشر الأدب ، فقال : « الراديو أحدى وسائل تقدم الكلمة اللاحق ، وتقدم الشعار ، والقصيدة ...» .

ويعد ماكسيم جوركى ، ومايكوفسكى، ودميان بدنى ، من رواد البرامج الأدبية فى الاذاعة السوفيتية . وتشكل البرامج الادبية فقط ، والتى تذاع شهريا فى الاتحاد السوفيتى حوالى (٣٢٠٠ صفحة مطبوعة) ، أى حوالى (مائة صفحة مطبوعة يوميا) . ويلتقى المستمع يوميا عبر الأثير بكبار الكتاب والنقاد والصحفيين السوفييت .

وجدير بالذكر أن الكاتب «ف.ن. بالخنتون» قد قال ذات يوم : « أنى أحلم بالكتاب المذاع .. وسيصبح ذلك الكتاب قضية المستقبل القريب » . وقد تحقق حلم كاتبنا ، اذ يجرى بث روايات كبار المؤلفين يوميا بأصوات اشهر الممثلين ، منفردين ، أومجتمعين، بالقاء فنى ، يصور بالنبرة المواقف والشخصيات ، فهى قراءة تمثيلية تعبيرية . ويجرى اذاعة مقاطع من الأعمال الكبيرة (مثل الملاحم) والتى لا يسمح حجمها باذاعتها كاملة .

وظهرت ، مع مرور الوقت، مفاهيم جديدة خاصة بالاذاعة مثل : «الدراما الاذاعيــة» ، « التمثيلية الاذاعية » (انظر المصطلح) . ويعتقد الكثيرون من المشتغلين فى الحقــل الأدبى أن الاذاعة قد أنشأت بالتدريج شــــكلا ادبيا مستقلا ، تجدر دراسةخواصه.

أخيرا ، فقد انشأت الدول الكبرى اذاعاتها فى العشرينات من قرننا هذا، وفى تلك السنوات (عام ١٩٢٤) عرض «آرثر ديلانى» مندوب شركة «ماركونى» على الحكومة المصرية انشاء اذاعــة مصرية حكومية ، وتعطــل المشروع عشر سنوات ، أنشئت خلالهـــا بمبادرة من المصريين والمســتوطنين اثنى عشرة محطــة فى القـــاهرة والاسكندرية ، وكانت تبــث مختلف البرامج باعتبارها محطات «أهلية». وبعد أن وقعت الحكومة المصريــة العقد الذى عرضه عليها «ماركونى» افتتحت الاذاعــة المصرية الرســمية بأول بث لها فى ٣١ مايو عام ١٩٣٤. وقدمت — عند نشأتهــا فــورا — مسرحيـــة « يوليــوس قيصر » لشكسبير(١) .

في العــدد القادم

* الملابســات التاريخية لظهور النص المعــروف بحجر رشـــيد
مادة أولية لمسرحيـــة وثائقية عن صراع الشعب ضـــد الاستبداد الأجنبى المطلق

أحمد على بدوى

* عن النقد الأدبى المعاصر
مصادر الأدب وأهــدافه الانسانية فى الاتجــاهات النقدية الملتزمة

نبيــل فرج

---

(١) انظر كتاب « الاذاعة المصرية فى نصف قرن » — القاهرة — عام ١٩٨٤ — تاليف محمد فتحى .

* سينما

محاولة إقناع بالألوان

عبد التواب حماد أبراهيم

فى عام ١٩٨٤ (المقبل) تسود الشيوعية ، باجهزتها الشمولية ، دولة « اوشانيا العظمى » (امريكا الجنوبية ـ امريكا الشمالية ـ جزر الأطلنطى) بعاصمتها لندن ٠

وتدار امور الدولة من خلال وزاراتها السيادية الأربع : الصدق ، والسلام ، والحب والرخاء ٠ وبطلنا « ونستون سميث » ، عضو حزب من اكفا الأعضاء فى وزارة الصدق ، موكول اليه تزييف الحقائق ، والوثائق ويراقب بمرارة ، الاختفاءات الغامضة للافراد بدولة أوشانيا ، ومقته للحزب فى قرارة نفسه لا يمنعه من منافقته بذكاء شديد ، فى تزييف مشاعره الظاهرة ٠

وفجأة يقرر سميث ، كسر حصار المراقبة المضروب حوله وحول الجميع ، ولو فى داخل غرفته القذرة ، ليبدأ فى ممارسة الردة ، بكتابة مذكراته (وهى أكبر خطيئة فى حق الصدق الحزبى) ويصاعد من الممارسة بمقارنة اللقاء الجنسى ، مع « جوليا » : عضو منظمة محاربة العلاقات الجنسية بالدولة ٠

وفى رحلة التمرد الساكن ، على الرقابة التلفزيونية والفكرية ، والقيود اللغوية الجديدة للدولة ، يتعرف بمسئول حزبى كبير هو « أوبراين » الذى يبارك تمرده الصامت ، وخياناته المتنامية ، ويشجعه وجوليا على الانضمام الى منظمة « جولد شتين » المناهضة للحزب ، ويتأكد من اخلاصهما للتمرد ، عندما يبديان استعدادهما لارتكاب كل الموبقات ، وخيانة « الأخ الأكبر » الذى هو زعيم الحزب (مثلا) ، من أجل المنظمة المناهضة ٠

ثم تقع الواقعة ، ويضبط سميث وجوليا فى حالة تلبس جنسى بمعرفة جهاز التلصص الرسمى ، ويقتادون الى وزارة الحب ، للمحكمة ، والتعذيب ، وغسل المخ على يد « أوبراين » الذى خدعهما ، وتظاهر بالمصانعة فى رحلة الخيانة العظمى .

هذه هى خلاصة الرواية التى أباحها لنفسه « جورج أورويل » عام ١٩٤٨ ، وقرأها وقتئذ ، عشرات الملايين ، بأكثر من ستين لغة . وأقامت الدنيا وأقعدتها بضجة تناسب عام كتابتها .

ولكن هل يجوز لهذه الرواية – اذا نشرت بعد هذا التاريخ بأربعين سنة – أن تحدث نفس الضجيج ونفس الصخب ؟ ان تقادم العهد ، بروايات الخيال الجامح أو ما يمكن تسميته فى تعميم شديد ، بأدب النبوءات ، يجعل من « ١٩٨٤ » اليوم مدعاة للسخرية أو التسلية ، أو كتابا للمبالغات المبنية المشابهة .

ومع تغير الزمن (٤٨ – ٨٦) فقد مرت من تحت الجسور مياه كثيرة ، لم تعد تسمح لجورج أورويل ، صاحب هذه الرواية الكئيبة ، أن يحدث نفس التأثير بذات اللغة التى استعملها أربعين عاما .

وكان لا بد لأورويل جديد من الظهور فى الثمانينات ، يستخدم لغة عصرية ، تحيل العمل من اللغة الواقعية الى تطبيق من تطبيقات الواقعية المزيفة ، التى تلبس زى المعاصرة والتى اصطنعوا منها مصطلح المودرنيزم لكى يصنع فارس الثمانينات ، نفس المساحة من الأثر ، ولكن فوق الشاشة العريضة .

فضمن أسبوع الفيلم البريطانى بسينما كريم شاهدنا عرضا لهذه الرواية وبعرض الفيلم البريطانى ، المسمى « ١٩٨٤ » أصبح من اللائق بنا تماما ، أن نشرع فى تأبين السينما التى عرفناها بالمشاهدة ، أو المطالعة ، على امتداد قرن كامل أو يكاد .

فلم يعرف تاريخ الصور المتحققة ، كابوسا فيلميا على هذه الدرجة ، من الظنين والالحاح ، واحتجاز المشاهدين بالاكراه ، بأوقع مما فعل « ميشيل رادفورد » فى معالجته السينمائية الخالصة ، التى جاز بها طى سجلات السينما المعاصرة ، بتواضع شديد لصالح صفحة واحدة غير مسبوقة ، فى تطبيقات الفن السابع ، على وجه الاطلاق .

فالفيلم ـ فى عبارة مسفة ـ هو من أفلام الدعاية السياسية المضادة ، لما اصطلح على تسميته ـ امريكيا ـ بالنظام الشمولى ، فى الاتحاد السوفيتى بالذات

وموطن الاسفاف فى هذه العبارة الاضطرارية ، هو اقترانها فى الذهن ، بكل الرصيد السياسى السابق للسينما الهليودية ، والتى لا تقوى ، بقضها وقضيضها مجتمعة ، على احداث .. نصف الاثر الذى يحدثه فيلم « رادفورد » فى نفوس المشاهدين ، بداية ، ثم وصولا الى مراكز الاستقبال الحية فى العقول ، اخيرا .

فالفيلم الذى يصل بالطرح ، الى ذروة ، قناعة ، تحيل المشاهد نفسه ، الى هارب من جحيم الشمولية ، بل الى مطارد يتلمس ثقب ابرة ، فى انفاق مظلمة وخانقة ، وعميقة ، هو بالتأكيد فيلم اقدم على استخدام (لغة) جديدة ، واعتمد اسلوبا مبتكرا فى الاقناع :

فالفلم الذى يصل بالطرح ، الى ندوة ، قناعية ، تحيل المشاهد من كل استعمالاتها التقليدية ، ليلجأ فقط الى الحالة الاستثنائية فى الاستخدام .

* وثائقية الصورة فى تسجيل الملامح ، احالها « رادفورد » الى نيجاتيف (نفسى) للمكان والزمان ، والانسان ، ولم يعد اثر الصورة الوصفية هو اثارة التساؤل عن مدى توصيف الاشياء بقدر ما اصبح التساؤل منصبا على ماهية الاشياء . فالمكان ـ فيزيائيا ـ ثلاثى الابعاد لكنه ليس بساحة ، ولا قاعة ، ولا معسكر ، ولا مرآب ، ولا واقع ولا خيال .

ومبلغ الخبث فى الاخراج ، هو الذى يجعل للمكان حدودا وعلامات ، وعلى الارضيات بضع قاذورات ، وبالخوائط ما يشبه الترميمات ، وبالحيز بشر يتعاملون ، ومع ذلك تظل تلك كلها عناصر ايهام بالواقع ، لا تشى بالمكان ، بل تصنع من تجهيله أمام المشاهد ، هدفا اخراجيا يزرع النفور النفسى من المجهول .... وهذه واحدة .

* واللون الذى تهللت لبزوغه صناعة السينما فى عالم الافلام ، واستخدمت جمالياته باسلوب رمزى ، فى بعض الاحيان ، لم يعد عند « رادفورد » مصدر ابهاج أو تمييز ، أو ترميز ، لكنه على وجه اليقين ، اصبح عنصر (تبغيض) بالغ الاثر ، حين استعمله المخرج ، أحاديا ، طيلة

العرض ، وفى مواجهة كل الظروف ، لا يتنوع ، ولا يتدرج ، ولا يتبدل ، ولا يتزاوج ، ولا يفنى طول الوقت ، فاضاف بالوطأة ، على نفوس المشاهدين ، نفورا اضافيا من العالم السياسى الذى يعرضه الفيلم ...... وهذه اخرى .

✻ والاضاءة التى كانت مصدر قلق ، لمخرجى السينما (المنصرمة) ، تستغرقهم تصميماتها وتستهويهم ايحاءاتها ، باتت عند مخرج ١٩٨٤ ، مثبات درجتها ، الكابية ، بطول الفيلم وعرضه ، معلما جديدا فى رحلة النفـور .

✻ ويبدو ان صناع الفيلم قد استوثقوا من هيمنة التكنيك السينمائى ، الموظف بذكاء محسود ، على مشاهدين ارتبطوا منذ اللحظة الاولى بمعطياته النفسية ، فقرر اولئك ، ان يمارسوا معهم لعبة المراودة ، حين يلوح المخرج فى توقيت محسوب ، ببعض مشاهد العالم الخارجى ، وعلى فترات مدروسة ، فى لقطة المروج والمراعى المترامية ، فيكرسون بمثل هذه اللقطات شعور الاسر ، لدى المشاهدين ، حين داعبوا بها خيال ابطالهم (المبرمجين) .

✻ وحتى التمثيل لم يخل لحظة واحدة ، من قانون الاستثناء ، فاستبعدوا الممثل ، من مجال تشخيص الانفعالات ، واستبقاه المخرج ، لغرض واحد طارىء ، هو العنصر المتحرك : ذى الملامح البشرية المألوفة !!

✻ ولا يمكن ان تنمحى من الذاكرة ، لقطة طالت لبضع دقائق بالتركيز على وجه « ريتشارد بيرتون » ـ اوبراين ـ حتى لم نميز الحيلة التكنيكية التى اظهرته فى نهاية اللقطة الثابتة صورة « صحفية » لـ « اندريه جروميكو » بملامح السكون التى اعتادت عليها فى النشر ، كل وكالات الصحف والانباء . فيعمق المخرج الانجليزى ، لدى المتلقى ، فكرته عن مجتمع لا عواطف فيه .

* مهرجــان *

على قنــديل

جــدلية الحضور والغيــاب

* فى الذكرى الحــادية عشرة لرحيل الشاعر المصرى الشاب « على قنديل » أقامت محافظــة كفــر الشيخ مهرجانا أدبيا كبيرا كانت له أصداء واسعــة بلغت أسماع العاصــمة الكبــرى ، وجــذبت أنظــار المهتمين والمتخصصين والنقــاد • وقــد أقيم المهرجان فى بيت ثقــافة كفر الشيخ يوما ، واليوم الآخر بالنادى الرياضى !!

« على قنديل » الشاعر •• طالب الطب •• الانسان مرهف الحساسية حــد الانصهار ، مات ولم يتجاوز بعــد الثانية والعشرين من العمــر • خلف ديوانا صغيرا هو « كائنــات على قنــديل الطــالعة » ، ووشى هذا الديوان بموهبة فــذة لم تتح لهــا عبثية القــدر فرصة الامتداد والتنامى والاكتمــال •

شهدت لعلى قنديل بهــذا الــدور الكبير الــذى كان ينتظــره بعض الكتابات السريعة التى أعقبت وفاته ، والتى كان أبرزها ما كتبه كل من : غالب هلسا ، وسيد حجاب ، والدكتور جابر عصفور •

استمر المهرجان لليلتين متتاليتين ، وألقى كلمة الافتتاح الشــــاعر الكبير « محمد عفيفى مطر » ــ الذى كان بمثابة الاب الروحى للشاعر الفقيد • تلى ذلك كلمة للناقد / القاص خيرى شلبى ، واعتلى الشاعر حلمى سالم المنصة كى ينشد من شعر الراحل :

انا الشــعر
والشعر ياقوتتى الأنثوية
هل الكون يعلم انى اغنى
لآخــر ما بعثرته جيــاد البرية

غنى بعــد ذلك « مصطفى عصام » فى اقتــدار من كلمات «على قنديل» مع عزف منفرد على العود • وتواترت قصائد رفاقه من الشعراء : امجــد

ريان ، ووليـد منير ، وحلمى سالم ، كما ألقى الضيف الشاعر الفلسطينى « محمد حسيب القـاضى » قصيدة جديدة لم تنشر بعـد •

كذلك شارك بقراءة الشعر كل من الشعراء : ابراهيم عبد الفتاح ، ومشهور فواز ، ومهدى مصطفى ، عبد الدايم الشاذلى •

وفى ختـام الليلة الاولى قرأ حلمى سالم دراسة نقـدية للشاعر حسن طلب بعنوان « من البارودى الى على قنديل » ، ثم تلى الشاعر « محمـد الشـهاوى » مرة أخرى ما تيسر من اشراقات على قنـديل الشعرية :

لا حفيف • لا زهر • لا خرير •
والنيل يضطرب ولا يريم
وانظر حولى :
غابة من كهرباء لزجة تعلق بين الحلم والاقامة
قائمة بالعطلات والكتب المدرسية
وحينما ينبجس الرأس فى الليل
يبدأ ميدان الحسين فى الضيق ، فى الضيق •
يلتف كخيمـة ملهمة •

استمر عرس الذاكرة لليلة أخرى ـ أيضا ، حيث شارك الشعراء : أحمد الحوتى ، وأحمد سماحة ، وعلى عفيفى ، وطاهر البرنبالى بقـراءة أشعارهم • وقرأ حلمى سالم من شعر « على قنديل » قصائد : سرينـاده ، ووردة ، والوحـدة ، ووردة الهدوء والضجيج •

لقـد كان « على قنـديل » شهادة دامغة على زمن ردىء يقتل الشعراء • ولكن صوت الشاعر لم يزل يمتد عمقـا فى تراب الحلم ـ ورغم كل شىء :

مقفلة شرفات الدار
والمصباح غائب
لا أهـل
لا موقـد نـار
لا فوضى تتجـاذب •
رحلت ادراج الاسرار •
معهم الا صوت نام
وتعلقه قطرات المـاء السـائل •

* من الصحافة الأدبية *

صلاح عبد الصبور

في ذكراه الخامسة

* في الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير « صلاح عبد الصبور » ·· أصدرت مجلة « القاهرة » في عددها الأخير ملفا خاصا بهذه المناسبة يتضمن هذا الملف دراسة عن مسرح عبد الصبور الشعري بعنوان « مسرح صلاح عبد الصبور من القصيدة إلى المأساة » بقلم الدكتور مدحت الجيار ، وتحقيقا أدبيا عن أثر صلاح عبد الصبور في الشعر المصري المعاصر ·· كتب التحقيق وليد منير واشترك فيه عديد من الشعراء والنقاد منهم الدكتور « صلاح فضل » و « ابراهيم فتحي » و « عبد المنعم عواد يوسف » و « محمد سليمان » و « حلمي سالم » ·

من محتويات هذا الملف أيضا دراسة بعنوان « صلاح عبد الصبور ·· والاقتراب من الشعبية » للشاعر أحمد الحوتي ، بالاضافة الى قصيدة شعرية للشاعر قولاذ عبد الله الانور ، ومشهدان من مسرحية « بشر الحافي ·· يخرج من الجحيم » للدكتور عبد الغفار مكاوي ، وقد كتبت هذه المسرحية في الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير ·

* * *

* ديوان *

جديد محمود درويش ..

* صدر أخيرا عن دار الكلمة للنشر ديوان « جديد » للشاعر الفلسطيني الكبير « **محمود درويش** » بعنوان « **هي أغنية .. هي أغنية** » .. يحتوى الديوان على ست عشرة قصيدة كتبت فيما بين عامي ١٩٨٤ ، ١٩٨٥ ، وتدور في معظمها حول تجربة الخروج من بيروت . تتميز قصائد درويش هنا بنبض غنائي ثوري عارم فيما يمزج - كعادته - بين اليومي والإسطوري من خلال لغة مرهفة كحد الموسى ، مشدودة الأطراف ، زاخرة بشحنة درامية فاعلة .

« أمر على الحب كالغيم في مأتم الشجرة

ولا سقف لي ، لا مطر

أمر كما يعبر الظل فوق الحجر

وأسحب نفسي من جسد لم أره

وأحمل قلبي قميصا على كتفي » .

يواصل « محمود درويش » رحلته الفنية الجديدة التي بدأها في « مديح الظل العالي » و « حصار لمدائح البحر » ساعيا بأقصى طاقته الى تأسيس حساسية جمالية متميزة تنهض على التكثيف والتضفير والتقاط التفاصيل الصغيرة الموحية ، وتوظيفها توظيفا فنيا رخيصا .

* * *

* قبــل رفع الستار **

« الجــذور » ***

قراءة مسرحية لظــواهر التمثيل الشعبي !!

** فى منتصف الشهر القــادم ، يبدأ المسرح المتجول سلسلة عروضــه للموسم المسرحى الجديد ، والتى تاتى هذا العام فى شكل جديد من الناحيتين .. الشكلية ، وناحية المضمون . فمن حيث الشكل تاتى كل العــروض متشابكة يربطهــا موضوع واحد ، حدده المحتوى ــ المضمون ، ب « قراءة مسرحية فى تاريخ المسرح العربى » .

أول العروض معنــون « بالجذور » من اعــداد واخراج ابو بكر خالد شلقامى . ويتعرض النص للسمات العامة فى كافة اشكال التعبير الشعبى فى مجال المسرح مثل « الحكواتى ، خيال الظل ، شاعر الربابة ، السامر ، الحياظين ، المقامات » والى آخر اشكال الظواهر المسرحية الشعبية .

ويقوم العرض بالاستعراض التاريخى لهذه الظواهر التمثيلية ، ثم يقوم بربطها بالواقع الاجتماعى / السياسى المصاحب ، واثر هذه الظواهر من حيث انتشارها او انحسارها . وايضا التعرض للامكانيات المسرحية الحديثة التى يمكن استخدامها من هذه الظواهر .. بمعنى جدولة هــذه الظواهر امام الحالة المسرحية الحالية عرضا وتاليفا وتمثيلا وطرق اخراج .

يتم ذلك فى اطار مجموعة من الأشخاص ترحل فى عمق التاريخ المسرحى وتستخرج من جوف هذا التاريخ تلك المظاهر ...

ويشترك فى العرض ، زين نصار ، مخلص البحيرى ، عبد العزيز عيسى ، حسن الديب ، عمرو سامى ، ديكور ركان خالد .. وسوف يقدم العرض فى اطار مفردات الفرجة الشعبية .

* * *

مسرح ابراهيم رمزي

* « **مسرح ابراهيم رمزى** » هو عنوان رسالة الدكتوراه المقدمة لكلية الآداب – جامعة الاسكندرية من الباحثة **نجوى ابراهيم عانوس** ٠ أشرف على الرسالة الدكتور محمد مصطفى هدارة عميد الكلية ، ويشترك في المناقشة الدكتور عز الدين اسماعيل رئيس أكاديمية الفنون والدكتورة نفوسة زكريا ٠

تحتوى الرسالة على تصدير ثلاثة أبواب مذيلة « ببلوجرافيا وصفية لكتابات ابراهيم رمزى » ٠ والباب الأول يحمل عنوان « مسرحيات رمزى بين الترجمة والتمصير » ويناقش الباب الثاني الاستلهام التاريخي في مسرح رمزي من خلال استعراض مسرحياته التاريخية والروافد الشعبية والغربية في هذه المسرحيات ٠

ويحوى الباب الثالث الاوبريت ومسرحيات رمزى الاجتماعية من خلال دراسة فنية ٠

وقد اعتمدت الباحثة على المنهج التحليلي المقارن في اعداد الرسالة ٠ وتعد رسالة الباحثة نجوى ابراهيم عانوس هي أول الرسائل العلمية التي تتعرض لمسرح ابراهيم رمزى ٠ والجدير بالذكر أن الباحثة قد أعدت رسالة الماجستير حول مسرح يعقوب صنوع ، وقد تم نشر الرسالة في كتاب يحمل نفس العنوان من الهيئة العامة للكتاب في سلسلة الكتب النقدية ٠



* كتب جـديدة *

« مدخل الى السيموطيقا »

* صـدر أخيرا عن دار الياس العصرية كتـاب : « مـدخل الى السيموطيقا » ، اشراف الدكتورة سـيزا قاسـم والدكتور نصر حامـد أبو زيد . يحتـوى الكتـاب على بعض المقالات المترجمة لابرز علمـاء السـيموطيقا » ، اشراف الدكتورة سـيزا قاسم والدكتور نصر حـامد مؤلفة لمجموعة من الباحثين والعلماء أبرزهم : د. فريال غزول ، د. سيزا قاسم ، د. أمينة رشيد ، د. عبد الرحمن أيوب .

يبحث الكتاب فى أنظمة العلامات فى مختلف فروع المعرفة الانسانية .

* * *

« دياب » .. بالانجليزية !!

* عن دار « بروتا » للنشر التابعة لجامعة كولومبيا ، تصدر أعمال المسرحي الراحل محمود دياب « الغرباء لا يشربون القهوة » و « الرجال لهم رؤوس » باللغة الانجليزية . ترجمة الدكتورة / الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسى . والجدير بالذكر أن العملين السابقين ترجما الى اللغة الألمـانية فى العام المـاضى .

* * *

السريالية .. من هيئة الكتاب

* صدر مؤخرا للصحفى سمير غريب كتاب « السريالية فى مصر » عن الهيئة العامة للكتـاب . والكتاب محـاولة لطرح الحركة الثقافية فى الثلاثينيات والاربعينيات وما كانت تموج به تلك الفترة من الحرية الفكرية والقضايا الثقافية ومواكبتها للحركة الثقافية العالمية .

والكتاب يقدم الحركة السريالية مثال على ذلك التلاحم بين الحركة الثقافية / الفنية والواقع .

* * *

السهم والشهاب ..

* مطبوعات الرافعى أصدرت كتابا للدكتور شاكر عبد الحميد تحت عنوان « السهم والشهاب » . وهو عبارة عن ١٣ دراسة حول أعمال كلا من يحيى الطاهر عبد الله ، وعبد الوهاب الأسوانى ، وابراهيم أصلان ، وعبده جبير ، ومحمود الوردانى ، وآخرون ..

وجدير بالذكر ان معظم هذه الدراسات ـ التى احتواها الكتاب ـ نشرت فى مجلات ودوريات مصرية وعربية .

* * *

المطر .. قصص المقاومة الفيتنامية !!!

* عن دار « آفاق عربية » بالعاصمة العراقية ـ بغداد .. صدر مؤخرا كتاب « المطر » ـ قصص فيتنامية ترجمها للغة العربية القاص شمس الدين موسى وذلك ضمن سلسلة الكتب المترجمة .

تحتوى المجموعة على سبع قصص ، تتناول أدب المقاومة الفيتنامية أمام الغزو الأمريكى لفيتنام الجنوبية .

* * *

* نـــدوة ..

والنيل أخضر فى العيون ..

* اقام اتيليه القاهرة فى التاسع من هذا الشهر ، ندوة حول ديوان « **والنيل أخضر فى العيون** » للشاعر **وليد منير** . اشترك فى الندوة الدكتور صلاح فضل والناقد ابراهيم فتحى .

صدر الديوان ضمن سلسلة الابداع العربى عن الهيئة العامة للكتاب فى أواخر عام ١٩٨٥ ، وهو الديوان الثانى للشـاعر بعـد ديوانه الأول « الرعوى الذى فاجأ السهل بين الدم الضال والداكن المستحيل » .

يضم الديوان ٢٦ قصيدة ، وقد كتبت هذه القصائد فيما بين عام ١٩٧٤ وعام ١٩٧٩ .

كذلك ــ وخلال الشهر نفسه ــ من المتوقع مناقشة الاعمال الابداعية لكل من فاروق عطية وعبد الله خـيرت « رحلة الليـل » و « حجر دافىء » للدكتورة رضوى عاشور .

* * *

٢٠ فنان خليجى ...

والتمهيد لبينالى القاهرة الدولى !

* وسط مشهد الأبواب المغلقة لقاعات العرض للفنون التشكيلية ـ والمعتاد صيفا ـ فى الاجازة السنوية ٢٠ فنانا خليجيا جاءوا لفتح الأبواب المغلقة لقاعدة اخناتون بمجمع الفنون بالزمالك ليقوموا بعرض أعمالهم فى اطار المعرض الثامن لاصدقاء الفن التشكيلى الخليجى .

جاءت الاعمال ما بين التصوير الزيتى وألوان المـاء والخزف والنحت والحفر .. والاعمال تمثل اتجاهات مختلفة ، ومدارس فنية متعددة ، وكان المشتركون اغلبهم من جيل الشباب . فقد شارك من الكويت الفنان جاسم بوحمد ، ومن العربية السعودية الفنان فؤاد المغربى والفنانة منيرة ومن البحرين جاءت الفنانة بلقيس فخرو ..

ومن المعروف أن بينالى القاهرة الثانى للفنون التشكيلية يعقد فى الشهر القادم .

* * *

« أوديسا ايرلندية ـ شبيهة بألف ليلة ..

تطفو على سطح ذاكرة الأدب الأوربى !!

* قصة « برندان الملاح » الاسطورة الايرلندية القديمة عادت من جديد لتطفو فوق سطح الذاكرة الاوربية هذه الايام من خلال معرضا بهولندا يقام حاليا ..

وكانت قصة « برندان الملاح » وهو راهب ورحالة ايرلندى اكتشف اليابسة عبر المحيط فى القرن السادس رواية محببة لم تخلو مكتبة منهـا فى العصور الوسطى . وقد رددها الرواة ونسخت فى طول اوربا وعرضها وعندما اكتشفت المطبعة صدرت منها ٣٥ طبعة !!

وتسلط رواية « برندان » ـ الأوديسا الايرلندية ـ الضوء على سيطرة القصة على خيال العصور الوسطى وتبين ما طرأ عليها من تغيرات وهى تتردد على السنة الرواة عبر القرون . وتسير الرواية كذلك احتمال قيام الرهبان الايرلنديين بالفعل بالابحار الى أمريكا فى قوارب جلدية شمالا بطريق اسكتلندا وجزر شتلاند وايسلندا .

وقد أبدى العلماء الهولنديون اهتمامهم بالموضوع « ذلك لان بين أقدم النصوص باللغة الهولندية قصيدة تعود فى تاريخها الى القرن الثانى عشر عنوانها « رحلة برندان » ولا توجد غير نسختين من هذه القصيدة .

وصرح البروفسور « وليام جيرتسن » أحد أساتذة جامعة « بوترخت » الهولندية ، بان الرواية هى أول رحلة من نسيج الخيال فى اوروبا الغربية ، وهى تشبه الياذة هوميروس ، والف ليلة وليلة .

رقم الايداع ٦١٧١/١٩٨٣

شركة الأمل للطباعة
والنشر والتوزيع
"مورافيتلى سابقا"
١٩ ش محمد رياض - عابدين ت ٩٠٤٠٩٦


Bibliotheca Alexandrina
0530728